

Dello stesso autore in edizione Garzanti:
Le avventure della differenza
La fine della modernità
Credere di credere
Dopo la cristianità
Dialogo con Nietzsche
Nichilismo ed emancipazione
Il futuro della religione (con Richard Rorty)

Gianni Vattimo

La società trasparente

Garzanti

Nota alla terza edizione

Questa riedizione della *Società trasparente* si pubblica a distanza di 11 anni dalla prima, e il tempo trascorso – moltissimo se si considera la rapidità delle trasformazioni tecnologiche e, soprattutto, politiche che sono intervenute, non può non riflettersi anche sul senso di molte delle tesi esposte nella prima edizione. Non nel senso di modificare, almeno penso, la loro ispirazione di fondo, cioè l'idea che la «mediatizzazione» della nostra esistenza ci metta di fronte a (possibilità di) trasformazioni molto radicali del modo di vivere la soggettività, e a eventi che rappresentano anche vere e proprie svolte nel «senso dell'essere». Questo termine evoca qui soprattutto il pensiero di Heidegger, che, in modo apparentemente paradossale, io credo di dover riprendere come base per una lettura non demonizzante, non puramente «umanistica», difensiva e nostalgica, del mondo dei media. È piuttosto un certo ottimismo circa la funzione emancipativa dei media quello che, in questi anni, si è attenuato. Ma non nel senso di

mettere in discussione l'approccio filosofico di fondo. Anzi, come si vedrà dal capitolo sulla «de-realizzazione» e i suoi limiti, che viene qui aggiunto come ultimo del libro, si cerca una via di uscita dai nuovi problemi – soprattutto «politici» – posti dallo sviluppo dei media e del loro peso sociale, proprio spingendo più avanti l'idea che sia il senso stesso dell'essere, della realtà, che nel mondo mediatico viene modificato, o almeno può essere modificato, in direzione di una minore soggezione ai pregiudizi di ciò che Heidegger chiama metafisica. Una scommessa arrischiata, ne sono ben cosciente. Ma forse, nelle condizioni date, proprio la più «realistica».

(gennaio 2000)

*Postmoderno: una società
trasparente?*

Oggi si parla molto di postmodernità; anzi, se ne parla tanto che ormai è diventato quasi obbligatorio prender le distanze da questo concetto, considerarlo una moda passeggera, dichiararlo ancora una volta un concetto «superato»... Ebbene, io ritengo invece che il termine postmoderno abbia un senso; e che questo senso sia legato al fatto che la società in cui viviamo è una società della comunicazione generalizzata, la società dei *mass media*.

Anzitutto: parliamo di postmoderno perché consideriamo che, per qualche suo aspetto essenziale, la modernità è finita. Il senso in cui si può dire che la modernità è finita è legato a che cosa si intende per modernità. Tra le tante definizioni, io credo che ve ne sia una su cui si può concordare: la modernità è l'epoca in cui diventa un valore determinante il fatto di essere moderno. In italiano, ma credo anche in molte altre lingue, è ancora un'offesa dire a uno che è «reazionario», cioè attaccato ai valori del passato, alla tradizione, a forme di pensiero «superate». Più o meno, questa considerazio-

ne «eulogica», elogiativa, dell'essere moderno è ciò che, secondo me, caratterizza tutta la cultura moderna. Questo atteggiamento non è così evidente fin dalla fine del Quattrocento (quando «ufficialmente» si fa cominciare l'età moderna), anche se fin da allora, per esempio nel nuovo modo di considerare l'artista come genio creatore, si fa strada un sempre più intenso culto per il nuovo, l'originale, che non esisteva nelle epoche precedenti (in cui anzi l'imitazione dei modelli era un elemento di estrema importanza). Con il passare dei secoli, diventerà sempre più chiaro che il culto del nuovo e dell'originale nell'arte si lega a una prospettiva più generale che, come succede nell'età dell'Illuminismo, considera la storia umana come un progressivo processo di emancipazione, come la sempre più perfetta realizzazione dell'uomo ideale (lo scritto di Lessing su *L'educazione del genere umano*, 1780, è un'espressione tipica di questa prospettiva). Se la storia ha questo senso progressivo, è evidente che avrà più valore ciò che è più «avanzato» sulla via della conclusione, ciò che è più vicino al termine del processo. La condizione per concepire la storia come realizzazione progressiva dell'umanità autentica, però, è che si possa vederla come un processo unitario. Solo se c'è la storia si può parlare di progresso.

Ebbene, la modernità, nella ipotesi che propongo, finisce quando — per molteplici ragioni — non appare più possibile parlare della storia come qualcosa di unitario. Una tale visione della storia, infat-

ti, implicava l'esistenza di un centro intorno a cui si raccolgono e si ordinano gli eventi. Noi pensiamo la storia come ordinata intorno all'anno zero della nascita di Cristo; e più specificamente, come concatenarsi delle vicende dei popoli della zona «centrale», l'Occidente, che rappresenta il luogo della civiltà, al di fuori del quale ci sono i «primitivi», i popoli «in via di sviluppo». La filosofia tra Ottocento e Novecento ha radicalmente criticato l'idea di storia unitaria proprio svelando il carattere *ideologico* di queste rappresentazioni. Così, Walter Benjamin, in un breve scritto del 1938 (*Tesi sulla filosofia della storia*), ha sostenuto che la storia come corso unitario è una rappresentazione del passato costruita dai gruppi e dalle classi sociali dominanti. Che cosa, infatti, si tramanda del passato? Non tutto quello che è accaduto, ma solo ciò che appare *rilevante*: per esempio, a scuola abbiamo studiato molte date di battaglie, trattati di pace, anche rivoluzioni; ma non ci hanno mai narrato le trasformazioni del modo di nutrirsi, del modo di vivere la sessualità, o cose simili. Così, ciò di cui parla la storia sono le vicende della gente che conta, dei nobili, dei sovrani, o della borghesia quando diventa classe di potere: ma i poveri, o anche gli aspetti della vita che vengono considerati «bassi», non «fanno storia».

Se si sviluppano osservazioni come queste (secondo una via iniziata, prima che da Benjamin, da Marx e Nietzsche), si arriva a dissolvere l'idea di storia come corso unitario; non c'è una storia uni-

ca, ci sono immagini del passato proposte da punti di vista diversi, ed è illusorio pensare che ci sia un punto di vista supremo, comprensivo, capace di unificare tutti gli altri (come sarebbe «la storia», che ingloba la storia dell'arte, della letteratura, delle guerre, della sessualità, ecc.).

La crisi dell'idea di storia porta con sé quella dell'idea di progresso: se non c'è un corso unitario delle vicende umane, non si potrà neanche sostenere che esse procedono verso un fine, che realizzano un piano razionale di miglioramento, educazione, emancipazione. Del resto, il fine che la modernità riteneva dirigesse il corso degli eventi era anch'esso raffigurato dal punto di vista di un certo ideale dell'uomo. Illuministi, Hegel, Marx, positivisti, storicisti di ogni tipo, pensavano più o meno tutti allo stesso modo che il senso della storia fosse la realizzazione della civiltà, *e cioè* della forma dell'uomo europeo moderno. Come la storia si pensa unitariamente solo da un punto di vista determinato che si pone al centro (sia esso la venuta di Cristo o il Sacro Romano Impero) così il progresso si concepisce solo assumendo come criterio un certo ideale dell'uomo; che però, nella modernità, è stato sempre quello dell'uomo moderno europeo — come dire: noi europei siamo la migliore forma di umanità, tutto il corso della storia si ordina a seconda che realizzi più o meno completamente questo ideale.

Se si considera tutto questo, si capisce anche che la crisi attuale della concezione unitaria della storia, la conseguente crisi dell'idea di progresso e la fine

della modernità, non sono solo eventi determinati da trasformazioni teoriche — dalle critiche che lo storicismo ottocentesco (idealistico, positivistico, marxista, ecc.) ha subito sul piano delle idee. È accaduto molto di più e di diverso: i popoli «primitivi», cosiddetti tali, colonizzati dagli europei in nome del buon diritto della civiltà «superiore» e più evoluta, si sono ribellati e hanno reso problematica *di fatto* una storia unitaria, centralizzata. L'ideale europeo di umanità è stato svelato come un ideale fra altri, non necessariamente peggiore, ma che non può, senza violenza, pretendere di valere come l'essenza vera dell'uomo, di ogni uomo.

Accanto alla fine del colonialismo e dell'imperialismo, un altro grande fattore è stato determinante per la dissoluzione dell'idea di storia e per la fine della modernità, ed è l'avvento della società della comunicazione. Vengo così al secondo punto, quello che riguarda la «società trasparente». Come si sarà osservato, l'espressione «società trasparente» è qui introdotta con un punto interrogativo. Ciò che intendo sostenere è: a) che nella nascita di una società postmoderna un ruolo determinante è esercitato dai *mass media*; b) che essi caratterizzano questa società non come una società più «trasparente», più consapevole di sé, più «illuminata», ma come una società più complessa, persino caotica; e infine c) che proprio in questo relativo «caos» risiedono le nostre speranze di emancipazione.

Anzitutto: l'impossibilità di pensare la storia come un corso unitario, impossibilità che, secondo la

resi qui sostenuta, dà luogo alla fine della modernità, non sorge solo dalla crisi del colonialismo e dell'imperialismo europeo; è anche, e forse più, il risultato della nascita dei mezzi di comunicazione di massa. Questi mezzi — giornali, radio, televisione, in generale quello che si chiama oggi telematica — sono stati determinanti nel produrre la dissoluzione dei punti di vista centrali, di quelli che un filosofo francese, Jean François Lyotard, chiama i grandi racconti. Questo effetto dei *mass media* appare esattamente contrario all'immagine che se ne faceva ancora un filosofo come Theodor Adorno. Sulla base della sua esperienza di vita negli Stati Uniti durante la seconda guerra mondiale, Adorno, in opere come *Dialettica dell'illuminismo* (scritta in collaborazione con Max Horkheimer) e *Minima moralia*, prevedeva che la radio (solo più tardi la TV) avesse l'effetto di produrre una generale omologazione della società, permettendo e anzi favorendo, per una specie di propria tendenza demoniaca interna, la formazione di dittature e governi totalitari capaci, come il «Grande Fratello» del 1984 di George Orwell, di esercitare un controllo capillare sui cittadini, attraverso una distribuzione di slogan, propaganda (commerciale non meno che politica), visioni del mondo stereotipate. Quello che di fatto è accaduto, però, nonostante ogni sforzo dei monopoli e delle grandi centrali capitalistiche, è stato piuttosto che radio, televisione, giornali sono diventati elementi di una generale esplosione e moltiplicazione di *Weltanschauungen*, di visioni del mondo.

Negli Stati Uniti degli ultimi decenni hanno preso la parola minoranze di ogni genere, si sono presentate alla ribalta dell'opinione pubblica culture e sub-culture di ogni specie. Si può certo obiettare che a questa presa di parola non ha corrisposto una vera emancipazione politica — il potere economico è ancora nelle mani del grande capitale. Sarà — non voglio qui allargare troppo la discussione su questo terreno; il fatto è però che la stessa logica del «mercato» dell'informazione richiede una continua dilatazione di questo mercato, ed esige di conseguenza che «tutto», in qualche modo, diventi oggetto di comunicazione. Questa moltiplicazione vertiginosa della comunicazione, questa «presa di parola» da parte di un numero crescente di sub-culture, è l'effetto più evidente dei *mass media*, ed è anche il fatto che — intrecciato con la fine, o almeno la trasformazione radicale, dell'imperialismo europeo — determina il passaggio della nostra società alla postmodernità. Non solo nei confronti con altri universi culturali (il «terzo mondo», per esempio), ma anche al proprio interno, l'Occidente vive una situazione esplosiva, una pluralizzazione che appare irresistibile, e che rende impossibile concepire il mondo e la storia secondo punti di vista unitari.

La società dei *mass media*, proprio per queste ragioni, è tutto il contrario di una società più illuminata, più «educata» (nel senso di Lessing, o di Hegel, o anche di Comte o di Marx); i *mass media*, che teoricamente rendono possibile una informazione «in tempo reale» su tutto quello che accade nel

mondo, potrebbero in effetti sembrare una specie di realizzazione concreta dello Spirito Assoluto di Hegel, cioè di una perfetta autocoscienza di tutta l'umanità, la coincidenza tra ciò che accade, la storia e la consapevolezza dell'uomo. A ben vedere, critici di ispirazione hegeliana e marxista come Adorno ragionano proprio pensando a questo modello, e fondano il loro pessimismo sul fatto che esso (per colpa del mercato, in fondo) non si realizza come potrebbe, o si realizza in modo perverso e caricaturale (come nel mondo omologato, e forse anche «felice» per via della manipolazione dei desideri, dominato dal «Grande Fratello»). Ma la liberazione della molte culture e delle molte *Weltanschauungen* resa possibile dai *mass media* ha invece smentito proprio l'ideale di una società trasparente: che senso avrebbe la libertà di informazione, o anche solo l'esistenza di più canali di radio e di televisione, in un mondo in cui la norma fosse la riproduzione esatta della realtà, la perfetta obiettività, la totale identificazione della mappa con il territorio? Di fatto, l'intensificazione delle possibilità di informazione sulla realtà nei suoi più vari aspetti rende sempre meno concepibile la stessa idea di *una* realtà. Si attua forse, nel mondo dei *mass media*, una «profezia» di Nietzsche: il mondo vero alla fine diventa favola. Se abbiamo un'idea della realtà, questa, nella nostra condizione di esistenza tardo-moderna, non può essere intesa come il dato oggettivo che sta al di sotto, al di là, delle immagini che ce ne danno i *media*. Come e dove potremmo attinge-

re una tale realtà «in sé»? Realtà, per noi, è piuttosto il risultato dell'incrociarsi, del «contaminarsi» (nel senso latino) delle molteplici immagini, interpretazioni, ri-costruzioni che, in concorrenza tra loro o comunque senza alcuna coordinazione «centrale», i *media* distribuiscono.

La tesi che intendo proporre è che nella società dei *media*, al posto di un ideale emancipativo modellato sulla autocoscienza tutta spiegata, sulla perfetta consapevolezza di chi sa come stanno le cose (sia esso lo Spirito Assoluto di Hegel o l'uomo non più schiavo dell'ideologia come lo pensa Marx), si fa strada un ideale di emancipazione che ha alla propria base, piuttosto, l'oscillazione, la pluralità, e in definitiva l'erosione dello stesso «principio di realtà». L'uomo oggi può finalmente divenire consapevole che la perfetta libertà non è quella di Spinoza, non è — come ha sempre sognato la metafisica — conoscere la struttura necessaria del reale e adeguarsi ad essa. L'importanza dell'insegnamento filosofico di autori come Nietzsche e Heidegger sta tutta qui, nel fatto che essi ci offrono gli strumenti per capire il senso emancipativo della fine della modernità e della sua idea di storia. Nietzsche, infatti, ha mostrato che l'immagine di una realtà ordinata razionalmente sulla base di un fondamento (l'immagine che la metafisica si è sempre fatta del mondo) è solo un mito «rassicurativo» proprio di una umanità ancora primitiva e barbara: la metafisica è un modo ancora violento di reagire a una situazione di pericolo e di violenza; cerca infatti di

impadronirsi della realtà con un «colpo di mano», cogliendo (o illudendosi di cogliere) il principio primo da cui tutto dipende (e dunque assicurandosi illusoriamente il dominio degli eventi). Heidegger, proseguendo su questa linea di Nietzsche, ha mostrato che pensare l'essere come fondamento, e la realtà come sistema razionale di cause ed effetti, è solo un modo di estendere a tutto l'essere il modello dell'oggettività «scientifica», della mentalità che, per poter dominare e organizzare rigorosamente tutte le cose, le deve ridurre al livello di pure presenze misurabili, manipolabili, sostituibili — alla fine riducendo a questo livello anche l'uomo stesso, la sua interiorità, la sua storicità.

Dunque, se con la moltiplicazione delle immagini del mondo perdiamo il «senso della realtà», come si dice, forse non è poi una gran perdita. Per una specie di perversa logica interna, il mondo degli oggetti misurati e manipolati dalla scienza-tecnica (il mondo del *reale*, secondo la metafisica) è diventato il mondo delle merci, delle immagini, il mondo fantasmagorico dei *mass media*. Dovremmo contrapporre a questo mondo la nostalgia di una realtà solida, unitaria, stabile e «autorevole»? Una tale nostalgia rischia di trasformarsi continuamente in un atteggiamento nevrotico, nello sforzo di ricostruire il mondo della nostra infanzia, dove le autorità familiari erano insieme minacciose e rassicuranti.

Ma in che cosa consiste, più specificamente, la possibile portata emancipativa, liberatoria, della perdita del senso della realtà, della vera e propria

erosione del principio di realtà nel mondo dei *mass media*? Qui, l'emancipazione consiste piuttosto nello *spaesamento*, che è anche, e nello stesso tempo, liberazione delle differenze, degli elementi locali, di ciò che potremmo chiamare, complessivamente, il dialetto. Caduta l'idea di una razionalità centrale della storia, il mondo della comunicazione generalizzata esplode come una molteplicità di razionalità «locali» — minoranze etniche, sessuali, religiose, culturali o estetiche — che prendono la parola, finalmente non più tacitate e represses dall'idea che ci sia una sola forma di umanità vera da realizzare, a scapito di tutte le peculiarità, di tutte le individualità limitate, effimere, contingenti. Questo processo di liberazione delle differenze, detto di passaggio, non è necessariamente l'abbandono di ogni regola, la manifestazione brutta dell'immediatezza: anche i dialetti hanno una grammatica e una sintassi, e anzi solo quando acquistano dignità e visibilità scoprono la propria grammatica. La liberazione delle diversità è un atto con cui esse «prendono la parola», si presentano, dunque si «mettono in forma» in modo da potersi far riconoscere; tutt'altro che una manifestazione brutta dell'immediatezza.

L'effetto emancipativo della liberazione delle razionalità locali non è tuttavia solo quello di garantire a ciascuno una più completa riconoscibilità e «autenticità»; come se l'emancipazione consistesse nel manifestare finalmente ciò che ciascuno è «davvero» (in termini ancora metafisici, spinoziani): negro, donna, omosessuale, protestante, ecc. Il sen-

so emancipativo della liberazione delle differenze e dei «dialetti» consiste piuttosto nel complessivo effetto di *spaesamento* che accompagna il primo effetto di identificazione. Se parlo il mio dialetto, finalmente, in un mondo di dialetti, sarò anche consapevole che esso non è la sola «lingua», ma è appunto un dialetto fra altri. Se professo il mio sistema di valori — religiosi, estetici, politici, etnici — in questo mondo di culture plurali, avrò anche un'acuta coscienza della storicità, contingenza, limitatezza, di tutti questi sistemi, a cominciare dal mio.

È quello che Nietzsche, in una pagina della *Gaia scienza*, chiama il «continuare a sognare sapendo di sognare». È possibile qualcosa del genere? L'essenza di quello che Nietzsche ha chiamato il «superuomo» (o oltreuomo), lo *Ueberschensch*, è tutta qui: ed è il compito che egli assegna all'umanità del futuro, proprio nel mondo della comunicazione intensificata.

Un esempio di che cosa significhi l'effetto emancipativo della «confusione» dei dialetti si può trovare nella descrizione dell'esperienza estetica che dà Wilhelm Dilthey (una descrizione che rimane decisiva anche per Heidegger, a mio parere). Egli pensa che l'incontro con l'opera d'arte (come del resto la stessa conoscenza della storia) sia un modo di fare esperienza, nell'immaginazione, di altre forme di esistenza, di altri modi di vita diversi da quello in cui di fatto siamo calati nella nostra quotidianità concreta. Ognuno di noi, maturando, restringe i propri orizzonti di vita, si specializza, si

chiude entro una sfera determinata di affetti, interessi, conoscenze. L'esperienza estetica gli fa vivere altri mondi possibili, e così gli mostra anche la contingenza, relatività, non definitività del mondo «reale» entro cui è chiuso.

Nella società della comunicazione generalizzata e della pluralità delle culture, l'incontro con altri mondi e forme di vita è forse meno immaginario di quanto non fosse per Dilthey: le possibilità «altre» di esistenza sono attuate sotto i nostri occhi, sono quelle rappresentate dai molteplici «dialetti», o anche dagli universi culturali che l'antropologia e l'etnologia ci rendono accessibili. Vivere in questo mondo molteplice significa fare esperienza della libertà come oscillazione continua tra appartenenza e spaesamento.

È una libertà problematica, non solo perché questo effetto dei *media* non è garantito, è solo una possibilità da riconoscere e coltivare (i *media* possono anche essere, sempre, la voce del «Grande Fratello»; o della banalità stereotipata, del vuoto di significato...); ma anche perché noi stessi non sappiamo ancora troppo bene quale fisionomia abbia — facciamo fatica a concepire questa oscillazione come libertà: la nostalgia degli orizzonti chiusi, minacciosi e rassicuranti insieme, è sempre ancora radicata in noi, come individui e come società. Filosofi nichilisti come Nietzsche e Heidegger (ma anche pragmatisti come Dewey o Wittgenstein), mostrandoci che l'essere non coincide necessariamente con ciò che è stabile, fisso, permanente, ma ha da

fare piuttosto con l'evento, il consenso, il dialogo, l'interpretazione, si sforzano di renderci capaci di cogliere questa esperienza di oscillazione del mondo postmoderno come *chance* di un nuovo modo di essere (forse: finalmente) umani.

*Scienze umane e società
della comunicazione*

Il rapporto fra scienze umane e società della comunicazione — la nostra società caratterizzata dall'intensificarsi dello scambio di informazioni e dalla tendenziale identificazione (televisione) tra evento e notizia — è più stretto e organico di quanto generalmente non si creda. Se infatti è vero in generale che le scienze, nella loro forma moderna di scienze sperimentali e «tecniche» (manipolanti il dato naturale), *costituiscono* il loro oggetto più che non esplorino un «reale» già costituito e ordinato, ciò vale in modo del tutto speciale per le scienze umane. Le quali non sono solo un modo nuovo di affrontare un fenomeno «esterno», l'uomo e le sue istituzioni, dato da sempre; ma sono rese possibili, nei loro metodi e nel loro ideale conoscitivo, dal modificarsi della vita individuale e associata, dal costituirsi di un modo di esistere sociale che, a sua volta, è direttamente plasmato dalle forme della comunicazione moderna. Non sarebbe concepibile una sociologia come scienza, e anche tendenzial-

mente come previsione, di grandi comportamenti collettivi, o anche solo come presa d'atto tipologica delle differenze di questi comportamenti, non solo se non sussistesse la possibilità di raccogliere le informazioni necessarie (che dunque suppongono un certo modo di comunicazione); ma, anzitutto, senza che qualcosa come un comportamento collettivo si possa determinare, come fatto; una possibilità che diventa effettiva solo in un mondo in cui la comunicazione sociale ha superato certi livelli. Anche e soprattutto un sapere come quello dell'antropologia non sarebbe possibile senza il fatto elementare dell'incontro con civiltà e gruppi umani diversi — incontro che si è verificato in modo determinante solo con i viaggi e le scoperte moderne. O ancora, per tornare alla sociologia: una descrizione della società che non si identifichi con la descrizione, catalogazione e comparazione di regimi politici (com'era la *Politica* aristotelica), non è neppure concepibile prima che, ancora una volta nel quadro del divenire sociale moderno, si sia costituito qualcosa come la «società», quello che Hegel chiamava la società civile, distinta dallo Stato e dalle forme di organizzazione politica del potere. Si osserverà che il sorgere e lo svilupparsi di una società civile distinta dallo Stato non sono, immediatamente, un fenomeno di cui si veda la connessione diretta con i fenomeni della comunicazione e con i nuovi mezzi di informazione messi a disposizione dalla tecnica moderna. È però possibile mostrare — ad esempio richiamandosi agli studi di Habermas sull'opinione

pubblica' — che anche nel divenire della società civile, come ambito differenziato rispetto allo Stato, ha un ruolo fondamentale la pubblica opinione, l'idea generale di una sfera pubblica, che è certamente legata ai meccanismi dell'informazione e della comunicazione sociale.

Un primo approccio al nostro tema può essere dunque la constatazione — naturalmente andrebbe corroborata da più ampi approfondimenti e rilevazioni di fatto — che le cosiddette «scienze umane» (un termine che nel nostro discorso, come nella cultura attuale, rimane non del tutto determinato quanto ai suoi limiti e al suo ambito di comprensione), dalla sociologia all'antropologia alla stessa psicologia — le quali del resto sorgono di fatto solo nella modernità — sono condizionate, peraltro in un rapporto di reciproca determinazione, dal costituirsi della società moderna come società della comunicazione. Le scienze umane sono insieme effetto e mezzo di ulteriore sviluppo della società della comunicazione generalizzata. Benché non si possa pretendere di dare una definizione esaustiva né delle scienze umane né della società della comunicazione — due termini che restano indeterminati proprio per la loro preliminare ovvietà nel discorso della nostra cultura — si può generalmente convenire che chiamiamo scienze umane tutti quei saperi che rientrano (o tendono a rientrare: esempio la

1 Cfr. J. Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica* (1962), trad. it. di A. Illuminati, P. Masini, W. Perrella, Laterza, Bari 1974.

psicologia) nell'ambito di quella che Kant ha chiamato antropologia prammatica — che cioè danno una descrizione «positiva», non filosofico-trascendentale, dell'uomo, a partire però non da ciò che egli è per natura, ma da ciò che egli ha fatto di sé; dunque dalle istituzioni, dalle forme simboliche, dalla cultura. Una tale definizione delle scienze umane lascia certamente aperti molti problemi, e anzitutto quello che riguarda l'antropologia di un Arnold Gehlen. Ma quel che ci interessa qui non è una definizione epistemologicamente esaustiva delle scienze umane, bensì il rapporto di queste forme di sapere (quali che siano gli esatti confini del loro ambito) con la società della comunicazione generalizzata. Se dunque ipotizzeremo molto in generale che le scienze umane siano quelle che descrivono «positivamente» ciò che l'uomo fa di sé nella cultura e nella società, allora possiamo anche convenire che la stessa idea di una tale descrizione è essenzialmente condizionata dal dispiegarsi, in modo visibile e accessibile ad analisi comparative, di una tale positività del fenomeno umano; il che, nella forma più evidente, si dà proprio con lo sviluppo della società moderna nei suoi aspetti comunicativi.

Parlare di società della comunicazione, tuttavia, comporta anche un'altra ipotesi, che estende e complica la prima che abbiamo proposto circa la connessione tra scienze umane e società della comunicazione: e cioè l'ipotesi che l'intensificarsi dei fenomeni comunicativi, l'accentuarsi della circolazione

delle informazioni fino alla contemporaneità della telecronaca diretta (e al «villaggio globale» di McLuhan) non sia solo un aspetto fra gli altri della modernizzazione, ma sia in qualche modo il centro e il senso stesso di questo processo. Questa ipotesi si richiama ovviamente alle tesi di McLuhan, secondo il quale una società è definita e caratterizzata dalle tecnologie di cui dispone, non però in senso generico, ma nel senso specifico di tecnologie della comunicazione; ecco perché parlare di una «galassia Gutenberg» o di un mondo tecnotronico non equivale a sottolineare solo un aspetto, sia pure essenziale, della società moderna e di quella contemporanea, ma indica invece il carattere essenziale di questi due tipi di società. Quando parliamo di civiltà della tecnica, nel senso più ampio e «ontologico» a cui allude la nozione heideggeriana di *Ge-Stell*, dobbiamo capire che ciò a cui alludiamo non è solo l'insieme degli apparati tecnici che mediano il rapporto dell'uomo con la natura, agevolandogli l'esistenza attraverso ogni genere di utilizzazione delle forze naturali. Benché questa definizione della tecnologia valga in generale per tutte le epoche, oggi essa si rivela troppo generica e superficiale: la tecnologia che domina e foggia il mondo in cui viviamo è certo fatta anche di macchine nel senso tradizionale del termine, che forniscono i mezzi per «dominare» la natura esterna; ma è soprattutto definita, e in modo essenziale, da sistemi di raccolta e trasmissione di informazioni. Ciò diventa sempre più evidente a mano a mano che il divario tra paesi

avanzati e paesi arretrati si precisa come divario nello sviluppo dell'informatica. Di conseguenza, quando Heidegger parla (come in *Sentieri interrotti*) di «epoca delle immagini del mondo» per definire la modernità non usa un'espressione metaforica, né descrive solo un tratto fra altri del moderno complesso di scienza e tecnica, come fondamento della mentalità moderna; egli invece definisce propriamente la modernità come quell'epoca in cui il mondo si riduce — o piuttosto si costituisce — ad immagini; non tanto alle *Weltanschauungen* come sistemi di valori, prospettive soggettive, oggetto di una possibile «psicologia delle visioni del mondo», ma alle immagini costruite e verificate dalle scienze, che si dispiegano sia nella manipolazione dell'esperimento, sia nella applicazione dei risultati alla tecnica, e che, soprattutto (il che Heidegger non esplicita, peraltro), si concentrano alla fine nella scienza e nella tecnologia dell'informazione.

Dire che la società moderna è essenzialmente la società della comunicazione e delle scienze sociali non significa dunque mettere tra parentesi la portata delle scienze della natura e della tecnologia che esse hanno reso possibile nella determinazione della struttura di questa società; ma piuttosto constatare che: a) il «senso» in cui si muove la tecnologia non è tanto il dominio macchinico della natura, ma lo sviluppo specifico dell'informazione e della costruzione del mondo come «immagine»; b) questa società in cui la tecnologia ha il suo culmine nella «informazione» è anche, essenzialmente, la società

delle scienze umane — nel doppio senso, oggettivo e soggettivo, del genitivo: quella che è conosciuta e costruita, come loro oggetto adeguato, dalle scienze umane; e quella che si esprime, come in un suo aspetto determinante, in queste scienze.

Tutto questo insieme di ipotesi si può corroborare, se non «provare», mostrando che esso funziona per capire, per esempio, la centralità che assumono nelle società tardo-industriali le tecnologie informatiche, che sono come «l'organo degli organi», il luogo in cui il sistema tecnologico ha il suo «pilota» o cibernetica, la sua direzione, anche intesa come tendenziale direzione di sviluppo. Un altro terreno in cui sembra che questa descrizione unitaria del mondo tecnologico come mondo delle scienze sociali e dell'informatica possa servire, come ipotesi unificante, è quello della definizione della «contemporaneità» del mondo contemporaneo: il quale, nella prospettiva che abbiamo proposto, non si chiama tale in base a banali criteri di prossimità «cronologica» (contemporaneo è ciò che ci è temporalmente più vicino), ma piuttosto in quanto mondo in cui si delinea e comincia ad attuarsi concretamente la tendenza alla riduzione della storia sul piano della simultaneità, attraverso tecniche come quella della telecronaca diretta.

Se anche non si vuol seguire fino alle sue estreme, e vertiginose, conseguenze questa definizione della contemporaneità, che comporta certamente un riaggiustamento radicale della stessa nozione della storia, si potrà però riconoscere la ragionevole-

lezza di un altro aspetto legato a questa ipotesi: mostrare cioè che alla luce di essa gli ideali sociali della modernità si mostrano unitariamente descrivibili come guidati dall'utopia della assoluta *autotrasparenza*. Almeno a partire dall'Illuminismo, è divenuto chiaro che il sottoporre le realtà umane — le istituzioni sociali, la cultura, la psicologia, la morale — a un'analisi scientifica non è solo un programma epistemologico che si proponga di perseguire interessi conoscitivi estendendo il metodo scientifico a nuovi ambiti di studio; ma è una decisione rivoluzionaria, che si capisce solo in relazione a un ideale di trasformazione radicale della società. Non però nel senso di considerare il sapere sull'uomo e le istituzioni come un mezzo per agire più efficacemente in vista della loro modificazione. L'*Aufklärung* non è solo una tappa o un momento preparatorio dell'emancipazione, ma ne è l'essenza stessa. La società delle scienze umane è quella in cui l'umano è divenuto finalmente oggetto di sapere rigoroso, valido, verificabile. L'importanza che rivestono, nel programma di emancipazione illuministico, aspetti come quelli della libertà di pensiero e della tolleranza non è motivata solo o principalmente da una generale rivendicazione di libertà, di cui questi momenti fanno parte, ma piuttosto dalla consapevolezza che una società libera è quella in cui l'uomo può diventare consapevole di sé in una «sfera pubblica», quella della pubblica opinione, della discussione libera, ecc., non offuscata da dogmi, pregiudizi, superstizioni. Lo «scientismo» posi-

tivistico, che si concreta nella rivendicazione di un passaggio allo stadio positivo del sapere sull'uomo, non è banalmente riducibile a una sopravvalutazione, quanto ai metodi, della scienza della natura, la cui applicazione anche all'ambito sociale e morale dovrebbe assicurare una maggior certezza ed efficacia anche a questi tipi di sapere; ma si capisce, almeno per quanto riguarda Comte, solo se lo si guarda dal punto di vista della sua analogia con il programma hegeliano della «realizzazione» dello spirito assoluto, della piena autotrasparenza della ragione.

Questo ideale di autotrasparenza, che assegna alla comunicazione sociale e alle scienze umane un carattere non solo strumentale, ma in qualche modo finale e sostanziale, nel programma di emancipazione, si ritrova oggi largamente nella teoria sociale. Da questo punto di vista, è emblematico il pensiero di autori come Jürgen Habermas e Karl Otto Apel, entrambi variamente legati all'eredità del marxismo critico, dell'ermeneutica, della filosofia del linguaggio, ma soprattutto mossi da una potente ispirazione neokantiana che si associa a una certa interpretazione della psicoanalisi. Apel, per esempio, costruisce tutta la sua visione della società e della morale intorno all'ideale (che funge da imperativo categorico kantiano) della «comunità illimitata della comunicazione» — un termine che si

2 Cfr. K.O. Apel, *Comunità e comunicazione* (1973), trad. it. di G. Carchia, Rosenberg e Sellier, Torino 1977.

richiama a Peirce e al quale egli attribuisce la funzione di una metaregola che rende possibile tutti i nostri molteplici giochi linguistici. Richiamandosi al noto aforisma di Wittgenstein, secondo cui non si può mai giocare un gioco linguistico da soli, Apel vede implicito in ogni uso del linguaggio, e dunque in ogni atto di pensiero, una inevitabile assunzione di responsabilità nei confronti delle regole linguistiche; questa responsabilità, però, lega i parlanti ai *partner*, reali o potenziali, del dialogo sociale, di fronte ai quali ciascuno è responsabile del rispetto delle regole: il che vale anche quando si giochino giochi del tutto privati, con linguaggi che un parlante abbia inventato per sé solo; anche in questo caso, il parlante che inventa le regole non è identico al parlante che, in un momento diverso, le applica, e che assume la responsabilità, di fronte a un qualunque potenziale *partner*, della loro corretta osservanza. Ciò significa però che ogni atto di pensiero, in quanto, come Apel ritiene, è un atto linguistico, si svolge sempre nell'orizzonte di un'ideale comunità di argomentanti, ai quali il soggetto — perché il suo giocare il gioco linguistico abbia senso — non può non riconoscere gli stessi diritti che riconosce a se stesso. Di qui, allora, una sorta di intrinseca esigenza di veridicità del linguaggio; che richiede l'eliminazione di ogni ostacolo alla trasparenza della comunicazione; anzitutto degli ostacoli posti volontariamente dai soggetti (i quali possono bensì porli, ma non possono fare a meno di riconoscere che non dovrebbero agire così, come è del re-

sto il caso di ogni mancato rispetto di imperativi morali); e poi di tutti quelli di tipo sociale, ideologico, psicologico, che rendono di fatto opaca e imperfetta la comunicazione. Si ha qui una estensione e radicalizzazione di quello che Peirce ha chiamato «socialismo logico», un'espressione molto significativa per capire l'ideale normativo di fondo in tutto questo discorso: l'ideale della perfetta trasparenza conoscitiva, una sorta di trasformazione della società in un «soggetto» di tipo scientifico — come lo scienziato nel laboratorio, senza pregiudizi, o capace comunque di prescindere in vista di una misurazione obiettiva dei fatti. Momento decisivo, secondo Apel, per la realizzazione di un socialismo logico sono per l'appunto le scienze umane o sociali: esse sono infatti la condizione positiva che rende possibile una autocoscienza sociale che superi i limiti sia dell'idealismo sia del determinismo materialistico: la dialettica di questi due momenti, in vista di una sintesi e di un superamento, si attua proprio «nel momento in cui la comunità della comunicazione, che costituisce il soggetto trascendentale della scienza, diventa al tempo stesso l'oggetto della scienza; sul piano delle scienze sociali nel senso più lato del termine. Ora diventa cioè chiaro che, da una parte, il soggetto del possibile consenso alla verità della scienza non è una "coscienza in generale" extramondana, bensì la società storico-reale, ma che, dall'altra, la società storico-reale può essere compresa adeguatamente solo se viene considerata come soggetto virtuale della scienza, compresa la

scienza sociale, e se la sua realtà storica viene ricostruita sempre, in maniera al tempo stesso empirica e normativo-critica, in riferimento all'ideale, da realizzare nella società, della comunità illimitata della comunicazione».³

È appena il caso di osservare che qui l'espressione «società della comunicazione», a cui abbiamo assegnato inizialmente un senso genericamente descrittivo, diventa un ideale normativo, con l'introduzione del termine «comunità» che, oltre a riprendere Peirce, evoca però un'idea di maggiore organicità e immediatezza della comunicazione stessa, marcando una delle direzioni di significato in cui certamente Apel si muove, un ideale di tipo «compensativo» romantico, che resta molto spesso dominante nelle teorie contemporanee della comunicazione.⁴ La società della comunicazione illimitata, quella in cui si realizza la comunità del socialismo logico, è una società trasparente, che proprio nella liquidazione degli ostacoli e delle opacità, mediante un procedimento che si modella largamente su una certa idea della psicoanalisi, giunge anche a ridurre radicalmente i motivi di conflitto.

Le posizioni di Apel sono significative non solo perché assegnano un ruolo essenziale alle scienze umane nella realizzazione di una società della co-

³ *Ibid.* p. 172.

⁴ Cfr. su ciò G. Vattimo, *L'ermeneutica e il modello della comunità*, nel vol. a cura di U. Curi, *La comunicazione umana*, Angeli, Milano 1985.

municazione intesa come ideale normativo, ma anche perché mettono in luce senza equivoci quel che è contenuto in questo ideale come suo tratto essenziale, e cioè l'autotrasparenza (tendenzialmente) completa della società, soggetto-oggetto di un sapere riflessivo che, in qualche senso, realizza quell'assolutezza dello spirito che in Hegel restava un puro fantasma ideologico, una assolutezza che, nella sua «idealità», manteneva con il reale concreto quel rapporto di trascendenza «platonica» tipico delle essenze metafisiche con tutte le loro implicazioni anche, in largo senso, repressive (nella misura in cui restavano necessariamente trascendenti). Una verifica dell'importanza di questo ideale dell'autotrasparenza nella cultura contemporanea si può trovare nella struttura concettuale che regge la grande ricerca di Sartre sulla ragione dialettica, dove il problema è proprio quello di individuare i mezzi concreti in base ai quali il sapere di sé della società si costituisce in forme non alienate, tali in quanto effettivamente partecipate da tutti i membri di quella società: Sartre pensa naturalmente alla rivoluzione, mentre Habermas e Apel pensano alla portata emancipante delle scienze sociali; ma l'ideale di autotrasparenza è lo stesso.

È dunque questa, l'ideale dell'autotrasparenza, la direzione verso cui indica oggi la connessione tra società della comunicazione e scienze sociali? Siamo cioè finalmente in condizione di realizzare un mondo in cui, come dice Sartre nella *Questione di metodo*, il senso della storia si dissolverà in coloro

che la fanno in concreto?' Di fatto, una tale possibilità sembra a portata di mano: basterebbe che i *mass media*, che sono i modi in cui l'autoconsapevolezza della società si trasmette ormai a tutti i suoi membri, non si lasciassero più condizionare da ideologie, interessi di parte, ecc., e diventassero in qualche modo «organi» delle scienze sociali, si assoggettassero alla misura critica di un sapere rigoroso, diffondessero una immagine «scientifica» della società, quella appunto che le scienze umane sono ormai in grado di costruire.

Se misuriamo la situazione attuale con il metro di una simile aspettativa, cioè dell'ideale normativo dell'autotrasparenza, ci troviamo però di fronte a un insieme di fatti paradossali: quegli stessi fatti, per esempio, che incontrano gli storici del mondo contemporaneo. Come scrive Nicola Tranfaglia,⁵ «paradossalmente, nel momento in cui l'enorme sviluppo della comunicazione e dello scambio di informazioni culturali oltre che politiche rendevano possibile un progetto di storia autenticamente mondiale, il declino dell'Europa e la nascita di mille altri centri di storia annullavano quella possibilità e spingevano la storiografia occidentale ed europea a confrontarsi con la necessità di un mutamento profondo nella propria concezione del mondo».

5 Cfr. J.-P. Sartre, *Critica della ragione dialettica* (1960), trad. it. di P. Caruso, il Saggiatore, Milano 1963, vol. 1, pp. 76-77.

6 Nella sua introduzione al vol. X, 2, de *Il mondo contemporaneo*, diretto da N. Tranfaglia, La Nuova Italia, Firenze 1983.

In generale, lo sviluppo intenso delle scienze umane e l'intensificarsi della comunicazione sociale non sembrano produrre un accrescimento della autotrasparenza della società, ma anzi paiono funzionare in senso opposto. Si tratta solo — come assume spesso una sociologia critica forse troppo pedissequamente erede di schemi della *Zivilisations-Kritik* primonovecentesca — del fatto che lo sviluppo tecnologico ha una intrinseca tendenza a fungere da sostegno per il potere così com'è, divenendo fatalmente schiavo della propaganda, della pubblicità, della conservazione e intensificazione dell'ideologia? L'impossibilità di fare davvero una storia universale, per esempio, a cui si trovano di fronte gli storici della contemporaneità, non sembra però legata principalmente a limiti di questo tipo, quanto piuttosto a ragioni opposte; c'è una specie di entropia legata alla stessa moltiplicazione dei centri di storia, cioè dei luoghi di raccolta, unificazione e trasmissione delle informazioni. L'idea di una storia mondiale, in questa prospettiva, si rivela ciò che di fatto è sempre stata: la riduzione del corso degli eventi umani sotto una prospettiva unitaria che è anche sempre funzione di un dominio, sia esso dominio di classe, dominio coloniale, ecc. Qualcosa del genere, probabilmente, vale anche per l'ideale dell'autotrasparenza della società: esso funziona solo dal punto di vista di un soggetto centrale, il quale però diventa sempre più impensabile a mano a mano che, sul piano tecnico, diventerebbe «possibile» realizzarlo effettivamente. È forse questo il de-

stino dello hegelismo, dell' *Aufklärung*, o di quella che Heidegger chiama la metafisica, nella società contemporanea: divenendo effettivamente possibile dal punto di vista della disponibilità strettamente tecnica, l'autotrasparenza della società da un lato, come mostra soprattutto la sociologia critica di Adorno, si svela come ideale di dominio e non di emancipazione; dall'altro — ciò che Adorno invece non vedeva — si sviluppano all'interno stesso del sistema della comunicazione meccanismi (il «sorgere di nuovi centri di storia») che rendono in definitiva impossibile la realizzazione dell'autotrasparenza.

Alla luce di questa ipotesi, credo, si deve ripensare lo sviluppo del dibattito, molto significativo nella cultura del Novecento, sulla «scientificità» o meno delle scienze umane e della storiografia. È noto che questo dibattito, nel corso del quale le stesse scienze umane hanno per la prima volta definito la loro fisionomia specifica, è stato segnato alle sue origini dalla distinzione (formulata da Windelband) tra scienze naturali nomotetiche e scienze umane idiografiche (o, in Dilthey: scienze della natura e scienze dello spirito, con l'opposizione tra spiegazione causale e «comprensione»). Fin dalle origini, e sempre più nei decenni recenti, questa contrapposizione è apparsa insoddisfacente: non solo perché non si potevano lasciare le scienze dello spirito in balia di una comprensione quasi esclusivamente intuitiva e simpatetica; ma anche e soprattutto perché le stesse scienze della natura si sono rivelate sempre più come determinate, nel loro costi-

tuirsi, da modelli interpretativi di tipo storico-culturale tra i quali finisce per rientrare anche quello preteso «neutrale» della spiegazione causale. Quale che sia lo stato delle cose nelle scienze della natura, però, è indubbio che nelle scienze umane si sono imposti modelli di razionalità, da quello centrato sull'ideal-tipo weberiano a quello di Cassirer che si giova del riferimento alla nozione storico-normativa di stile (ripresa da Wölfflin),⁷ a quello del «modello zero» di Popper,⁸ nei quali è evidente il carattere a sua volta intrastorico dei modelli interpretativi di cui le scienze umane si giovano. Questo carattere intrastorico esclude che le scienze umane possano pensarsi come totalmente riflessive, come capaci, cioè, di rispecchiare la realtà umana al di fuori di schemi interpretativi che, essendo a loro volta fatti storici, non rappresentino anche una «novità» rilevante, e dunque non un puro specchio di ciò che si tratterebbe di conoscere obiettivamente. Non solo: in questa presa di coscienza che si può ben chiamare ermeneutica, le scienze umane hanno riconosciuto il carattere storico, limitato e alla fine ideologico, dello stesso ideale dell'autotrasparenza, come di quello di una storia universale a cui prima si è accennato. L'ideale della comunità illimitata della comunicazione di Apel e Habermas è

7 Cfr. per esempio E. Cassirer, *Sulla logica delle scienze della cultura* (1942), trad. it. di M. Maggi, La Nuova Italia, Firenze 1975.

8 Cfr. K.R. Popper, *Misericordia dello storicismo* (1944-45), trad. it. di C. Montalcione, Feltrinelli, Milano 1975.

certamente modellato su quello della comunità dei ricercatori e degli scienziati a cui faceva riferimento Peirce nel suo parlare di socialismo logico. Ma è legittimo modellare il soggetto umano emancipato, ed eventualmente la stessa società, sull'ideale dello scienziato nel suo laboratorio, la cui obiettività e disinteresse sono comandati da un interesse tecnologico di fondo, che pensa la natura come oggetto solo in quanto la prefigura come un luogo di possibile dominio — implicando dunque una serie di ideali, di aspettative, di motivazioni che oggi sono largamente soggetti a critica?

Invece che procedere verso l'autotrasparenza, la società delle scienze umane e della comunicazione generalizzata ha proceduto verso quella che, almeno in generale, si può chiamare la «fabulazione del mondo». Le immagini del mondo che ci vengono fornite dai *media* e dalle scienze umane, sia pure su piani diversi, costituiscono l'obiettività stessa del mondo, non solo interpretazioni diverse di una «realtà» comunque «data». «Non ci sono fatti, solo interpretazioni», secondo il detto di Nietzsche, il quale ha anche scritto che «il mondo vero alla fine è diventato favola».

Non ha certo senso negare puramente e semplicemente una «realtà unitaria» del mondo, in una sorta di ripresa di forme di idealismo empirico in-

9 È il titolo di uno dei capitoli de *Il crepuscolo degli idoli*; lo si veda nella trad. it. di F. Masini, in *Opere*, ed. Colli-Montinari, vol. VI, 3. Adelphi, Milano 1970.

genua. Ma ha più senso riconoscere che ciò che chiamiamo la «realtà del mondo» è qualcosa che si costituisce come «contesto» delle molteplici fabulazioni — e tematizzare il mondo in questi termini è proprio il compito e il significato delle scienze umane.

In questo senso, sebbene talvolta possa sembrare vuoto di contenuti, il dibattito *metodologico* che occupa un largo spazio nelle scienze umane di oggi ne costituisce un momento non solo strumentale e preliminare, ma centrale e sostanziale: contribuisce per lo meno a sdogmatizzarle, a renderle «favole» consapevoli di esser tali. La recente fortuna che, nel dibattito di storici e sociologi, ha acquistato la nozione di narratività, e l'indagine sui modelli «retorici» e narratologici della storiografia, rientra perfettamente in questo quadro, di un sapere delle scienze umane che liquida criticamente il mito della trasparenza. Non già a favore di uno scetticismo totalmente relativistico; ma a favore di una disponibilità meno ideologica all'esperienza del mondo, il quale, più che l'oggetto di saperi tendenzialmente (ma sempre solo tendenzialmente) «oggettivi», è il luogo della produzione di sistemi simbolici, che si distinguono dai miti proprio in quanto sono «storici» — e cioè narrazioni che prendono criticamente le distanze, si sanno collocate in sistemi di coordinate, si sanno e si presentano esplicitamente come «divenute», non pretendono mai di essere «natura».

Il problema della criticità del pensiero, una volta che questo, sia pure solo nel senso specifico che si è

detto, abbia riconosciuto il processo di fabulizzazione del mondo, si pone naturalmente in maniera urgente; e per ora ci sono solo pochi punti di riferimento chiari: anzitutto, che la logica in base a cui si può descrivere e valutare criticamente il sapere delle scienze umane, e la possibile «verità» del mondo della comunicazione mediatizzata, è una logica «ermeneutica», che cerca la verità come continuità, «corrispondenza», dialogo fra i testi, e non come conformità dell'enunciato a un mitico stato di cose. E questa logica è tanto più rigorosa quanto meno si lascia imporre come definitivo un certo sistema di simboli, una certa «narrazione». In questo, il termine «ermeneutica» conserva anche il suo riferimento alla «scuola del sospetto» (secondo un'altra espressione di Nietzsche): se non possiamo (più?) illuderci di svelare le menzogne delle ideologie raggiungendo un fondamento ultimo e stabile, possiamo però esplicitare il carattere plurale dei «racconti», farlo agire come elemento di liberazione dalla rigidità dei racconti monologici, dai sistemi dogmatici del mito.

L'autotrasparenza a cui l'insieme di *media* e scienze umane ci conduce, per ora, sembra essere solo questa, cioè la messa in luce della pluralità, dei meccanismi e delle armature interne della costruzione della nostra cultura. Il sistema *media*-scienze umane funziona, quando funziona al meglio, come emancipazione solo in quanto ci colloca in un mondo meno unitario, meno certo, dunque anche assai meno rassicurante di quello del mito. È il

mondo per il quale Nietzsche aveva immaginato, come nuovo soggetto umano capace di viverlo senza nevrosi, la figura dell'*Ueberschensch*, dell'oltreuomo; e al quale la filosofia «corrisponde» con quella che si può ormai a buon diritto chiamare la svolta ermeneutica.

Uno dei problemi più urgenti che si pongono alla coscienza contemporanea, una volta che essa sia divenuta consapevole della «fabulizzazione» del mondo operata dal sistema *media*-scienze sociali, è quello di ridefinire la propria posizione nei confronti del mito, soprattutto per non trovarsi a concludere (come molti fanno) che proprio un ritrovamento del mito possa rappresentare la risposta adeguata al problema «che significa pensare» nella condizione di esistenza tardo-moderna.

Non c'è, nella filosofia contemporanea, una soddisfacente teoria del mito — della sua essenza e delle sue relazioni con altre forme del rapporto con il mondo. D'altra parte, è vero che il termine e la nozione di mito, sia pure non precisamente definiti, circolano largamente nella cultura corrente: dai *Miti d'oggi* di Roland Barthes è nata, o si è consolidata, una tendenza generale ad analizzare in termini di mitologia la cultura di massa e i suoi prodotti; mentre sulla base, remota ma non per questo meno efficace, delle *Réflexions sur la violence* di Sorel si

continua a pensare alla presenza, e alla necessità, del mito in politica, come unico agente capace di muovere le masse; e anche Claude Lévi-Strauss, che pure tratta i miti molto tecnicamente, da antropologo, scrive in una pagina dell'*Anthropologie structurale* che «nulla assomiglia al pensiero mitico più dell'ideologia politica. Nella società odierna, questa ha in certo modo solo sostituito quello».¹ Sebbene Lévi-Strauss non possa esser sospettato di usare il termine mito in maniera imprecisa, una affermazione di questo genere, anche in lui, si richiama piuttosto all'uso comune, non tecnico, del termine mito; rientra dunque in quella vaghezza della nozione a cui accennavamo. Quando infatti, nei più tardi *Mythologica*, Lévi-Strauss applica un concetto più specifico e preciso di mito alle sue possibili sopravvivenze nel mondo d'oggi, egli richiama piuttosto, come elementi e forme di esperienza in cui il mito, sia pur dissolto, sopravvive, la musica e la letteratura. Ma non è a questo senso più limitato e tecnico del termine mito che si allude quando si parla di presenza del mito nella nostra cultura; bensì, appunto, a un senso più vago che, approssimativamente, intende il mito in base a questi caratteri: all'opposto del pensiero scientifico, il mito non è un

1 C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Plon, Parigi 1958, p. 231.

2 Cfr. per esempio, di Lévi-Strauss, il capitolo finale di *L'uomo nudo* (*Mythologica*, IV, 1971), trad. it. di E. Lucarelli, Il Saggiatore, Milano 1974 e la «Ouverture» de *Il crudo e il cotto* (*Mythologica*, I, 1964), trad. it. di A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano 1966.

pensiero dimostrativo, analitico, ecc., ma narrativo, fantastico, coinvolgente le emozioni e, globalmente, con minori o nulle pretese di obiettività; ha da fare con la religione e l'arte, con il rito e la magia, e la scienza nasce invece in opposizione ad esso come demitizzazione, «disincanto del mondo». Il sapere razionale sulla realtà, «ovunque cerca di costituirsi come considerazione teoretica e spiegazione del mondo, si vede opposto non tanto alla realtà fenomenica immediata, quanto piuttosto alla trasfigurazione mitica di questa realtà. *Molto prima* che il mondo si presenti alla coscienza come un complesso di "cose" empiriche e di proprietà empiriche, le si è presentato come un complesso di potenze e di azioni mitiche». ³ In quest'ultima citazione, dal libro di Cassirer del 1923 che è forse l'ultima grande teorizzazione filosofica del mito nel nostro secolo, appare con chiarezza un elemento che è implicito ed essenziale nella moderna teoria del mito: l'idea che esso sia un sapere «precedente» quello scientifico, più antico, meno maturo, più legato a tratti infantili o adolescenziali della storia della mente umana. Anche Lévi-Strauss, che certo non ha una concezione piattamente evoluzionistica del mito come destinato a svilupparsi nel *logos*, e anzi si propone come un radicale antistoricista, considera comunque il pensiero mitico come un passato per la nostra cultura, tanto che si preoccupa di in-

³ E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche* (1923), trad. it. di E. Arnaud, La Nuova Italia, Firenze 1966, vol. II, p. 3.

dicarne o il surrogato nell'ideologia politica, o le tracce residue nella musica e nella letteratura.

Se però esplicitiamo questi contenuti impliciti nella posizione di Cassirer e anche in quella di Lévi-Strauss — per non parlare di Weber — proviamo un certo disagio.

Alla base di questo disagio sta un fatto evidente: la moderna teoria filosofica del mito, fino alla più recente, quella di Cassirer, si è sempre formulata nell'orizzonte di una concezione metafisica, evolutiva, della storia; ora, proprio questo orizzonte di filosofia della storia è oggi andato perduto. Di conseguenza, anche la teoria filosofica del mito non riesce più a formularsi in modo preciso; e l'uso comune del termine mito registra ed esprime questa confusione teorica: da un lato, il termine continua a significare una forma di sapere non attuale, spesso considerato più primitivo, comunque caratterizzato, rispetto al sapere scientifico, da una minore obiettività — o almeno da una minore efficacia tecnologica. D'altra parte, sia per la crisi che, in filosofia, hanno subito le metafisiche evoluzionistiche della storia (e, insieme ad esse, lo stesso ideale di razionalità scientifica), sia per altre cause meno teoriche e più legate alla storia politica, la concezione del mito come pensiero primitivo appare insostenibile. Queste confusioni e contraddizioni si possono rilevare se si cerca di dare un censimento degli atteggiamenti che oggi più largamente condizionano l'uso del concetto di mito — atteggiamenti che propongo di descrivere sulla base di certi tipi

ideali i quali, per lo più, non si trovano espressi teoricamente e praticamente allo stato puro, ma sono ugualmente presenti e caratteristici della situazione culturale in cui ci muoviamo. Questi atteggiamenti predominanti si possono riassumere sotto tre titoli: arcaismo, relativismo culturale, irrazionalismo temperato. Tutti e tre, come vedremo meglio, sono caratterizzati da incoerenze e confusioni che derivano dal non aver risolto il problema di filosofia della storia che sta alla base di ogni concezione del mito: nascono cioè dal rifiuto della metafisica della storia che reggeva la precedente teoria del mito, ma non riescono a formularsi in termini teoricamente soddisfacenti perché non hanno elaborato una nuova concezione filosofica della storia; ne hanno semplicemente accantonato il problema.

Descriverei come *arcaismo* un atteggiamento che si potrebbe anche chiamare «atteggiamento apocalittico». Si tratta della diffusa sfiducia nella cultura scientifico-tecnologica occidentale, considerata come modo di vita che viola e distrugge l'autentico rapporto dell'uomo con se stesso e con la natura, e che è ineluttabilmente legata, anche, al sistema di sfruttamento capitalistico e alle sue tendenze imperialistiche. Si può vedere nella preferenza dell'avanguardia artistica primonovecentesca per le maschere africane un segno del valore profetico che l'arte spesso, come in questo caso, ha avuto nei confronti di più generali movimenti della cultura e della società. Quello che nella avanguardia artistica storica era principalmente un interesse per modi di rappre-

sentazione del reale non compromessi con la tradizione dei linguaggi artistici ereditati, tuttavia ampiamente mescolato, almeno in certe poetiche (surrealismo, espressionismo), con una profonda polemica contro la cultura borghese, è diventato oggi un atteggiamento generale: la cattiva coscienza dell'intelligenza *liberal* nei confronti del cosiddetto terzo mondo si esprime certo anche nelle sue posizioni circa il mito. In generale, del resto, senza questo sfondo, in senso largo, politico, non si capirebbe né la popolarità che, come moda culturale, ha goduto l'antropologia strutturale, né forse, più in generale, il fatto che negli anni della sua maggiore diffusione a livello di cultura comune lo strutturalismo — non solo antropologico, certo — sia potuto apparire come una posizione teorica «di sinistra»: alla base di tutto questo, vi era l'idea che sia lo studio puramente strutturale dei miti e delle culture «selvagge», sia la generale considerazione dell'uomo in termini non storicistici («studiare gli uomini come formiche», diceva Lévi-Strauss contro Sartre) fossero un modo di liquidare l'ideologia eurocentrica del progresso con tutte le sue implicazioni imperialistiche e colonialistiche; a favore di un pensiero che recuperasse i valori «autentici» di un rapporto dell'uomo con la natura non mediato dall'oggettivazione scientifica strettamente legata — come aveva mostrato la critica francofortese, ma anche il Lukács di *Storia e coscienza di classe* — all'organizzazione capitalistica del lavoro. A questa critica e alla cattiva coscienza nei confronti dell'imperialismo e

delle varie forme di neocolonialismo si sono unite, più di recente, le preoccupazioni ecologiche per le conseguenze devastanti che scienza, tecnologia, sfruttamento capitalistico e corsa agli armamenti hanno sulla natura esterna e sulla stessa natura fisica dell'uomo.

Da tutti questi fattori nasce quello che propongo di chiamare *arcaismo* nella considerazione del mito: non solo, da questo punto di vista, il mito non è una fase primitiva e superata della nostra storia culturale, ma anzi è una forma di sapere più autentica, non devastata dal fanatismo puramente quantitativo e dalla mentalità obiettivante propria della scienza moderna, della tecnologia e del capitalismo. Ci si aspetta, da un rinnovato contatto con il mito — sia nella forma dei miti delle culture «altre» (quelli studiati dagli antropologi nei popoli selvaggi ancora esistenti) sia nella forma dei miti antichi della nostra tradizione (i miti greci, rivisitati con metodi e mentalità antropologici da filologi e storici di formazione strutturalista) — una possibile via di uscita dalle storture e contraddizioni della attuale civiltà scientifico-tecnologica. Gran parte della popolarità di Nietzsche e Heidegger nella recente cultura europeo-continentale mi sembra si possa riportare — anche attraverso equivoci interpretativi sui quali non mi soffermo — a questi sfondi. La critica della civiltà scientifico-tecnica e l'interesse per il pensiero arcaico, che si trovano, in forme diverse, in Nietzsche e in Heidegger, vengono assunti come punto di partenza per tentare un

ricupero del mito: anche se né Nietzsche né, soprattutto, Heidegger giustificano una simile impresa.

Del resto, sarebbe difficile indicare posizioni filosofiche o programmi culturali che *esplicitamente* si propongano un ritorno al sapere mitico; se si eccettua una parte di quel movimento che, in Italia e in Francia, va sotto il nome di «nuova destra», e che riprende la polemica anticapitalistica del nazismo e del fascismo mescolandola con temi derivati dal movimento del sessantotto. Ma l'arcaismo, come del resto gli altri due atteggiamenti «idealtipici» che ora descriverò, non dà luogo a vere e proprie posizioni dottrinali compiute, per le ragioni che ho già accennato: nasce come conseguenza della crisi dello storicismo metafisico ma non ne propone una alternativa, e così è destinato a restare teoricamente muto, o comunque non enunciato in tesi precise. Quando non matura in programmi di restaurazione della cultura tradizionale, e in conseguenti posizioni politiche «di destra», questo arcaismo può dar luogo, ed è il caso di molta cultura *liberal* europea recente, anche a puri atteggiamenti di critica «utopica» della civiltà scientifico-tecnologica e del capitalismo. Qui, si ammette che non ha senso, ed è anzi politicamente pericoloso e inaccettabile, cercare di restaurare la cultura «tradizionale»; ma il sapere mitico, non compromesso con il razionalismo dell'Occidente capitalistico, rimane un punto di riferimento, se non altro negativo, per rifiutare la modernità e i suoi errori.

Il secondo atteggiamento che, nella nostra cultura attuale, condiziona e qualifica la presenza del mito, dandogli una specifica attualità, è il *relativismo culturale*. Secondo questa posizione, i principi e gli assiomi fondamentali che definiscono la razionalità, i criteri di verità, l'etica e in genere che rendono possibile l'esperienza di una determinata umanità storica, di una cultura, non sono oggetto di sapere razionale, di dimostrazione, giacché da essi dipende ogni possibilità di dimostrare alcunché. Un'espressione di tale posizione divenuta molto popolare nel dibattito epistemologico degli ultimi anni si può considerare la teoria dei paradigmi di Thomas Kuhn, almeno nella sua formulazione originaria.⁴ Ma anche l'ermeneutica che si richiama a Heidegger viene spesso considerata una teoria di questo tipo, anche se ci sono buone ragioni per credere che, per essa, le cose stiano in modo diverso. Nel relativismo culturale non solo manca ogni idea di una razionalità univoca alla luce della quale giudicare «mitiche» certe forme di sapere; ma anche, e soprattutto, l'idea che i «principi primi» su cui si costruisce un universo culturale specifico non siano oggetto di sapere razionale, dimostrativo, lascia aperta la via a considerarli piuttosto oggetto di un sapere di tipo mitico: anche la razionalità scientifica che ha costituito per tanti secoli un valore direttivo per la cultura europea è, in definitiva, un mito,

⁴ Cfr. Thomas Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche* (1962), trad. it. di A. Carugo, Einaudi, Torino 1969.

una credenza condivisa sulla cui base si articola l'organizzazione di questa cultura; e così (come scrive ad esempio Odo Marquardt⁵) è un mito, una credenza-guida non dimostrata né dimostrabile, anche la stessa idea che la storia della ragione occidentale sia la storia dell'allontanamento dal mito, della *Entmythologisierung*.

Diversamente dall'arcaismo, il relativismo culturale non assegna alcuna (mitica) superiorità al sapere mitico rispetto a quello scientifico tipico della modernità; solo, in generale, nega che vi sia una opposizione tra questi due tipi di sapere, giacché entrambi sono fondati su presupposti che hanno il carattere del mito — della credenza non dimostrata, ma piuttosto immediatamente vissuta. Non sempre queste credenze base proprie di ogni universo culturale vengono chiamate miti, come però abbiamo visto fare da Marquardt; ma è un fatto che, nel relativismo, l'interesse per il mito è vivo quanto nell'arcaismo; non perché si cerchi di ritrovare, nel mito, un sapere più autentico; ma perché semmai lo studio dei miti di altre civiltà può insegnarci il metodo corretto per conoscere anche la nostra, giacché anch'essa ha una struttura fondamentale mitica. Come si vede bene dall'uso del termine nel testo citato di Marquardt, mito qui equivale a sapere non dimostrato, immediatamente vissuto. Ed è dunque assunto in un senso ancora mol-

⁵ Cfr. O. Marquardt, *Abschied vom Prinzipiellen*, Reclam, Stoccarda 1981, p. 93.

to condizionato dalla sua pura e semplice opposizione ai caratteri propri del sapere scientifico.

Nel terzo degli atteggiamenti da cui mi pare dipendere oggi la considerazione del mito, quello che chiamerei *irrazionalismo temperato* o teoria della *razionalità limitata*, il mito è invece inteso in un significato alquanto più specifico, che del resto si collega al senso etimologico originario della parola. Mito significa infatti, come si sa, narrazione. In questa forma esso si oppone al, o si distingue dal, sapere scientifico non per un semplice rovesciamento dei caratteri di quest'ultimo — la dimostratività, l'obiettività, ecc. — ma per un suo tratto specifico positivo: la struttura narrativa. Possiamo infatti chiamare teoria della razionalità limitata quell'insieme di atteggiamenti culturali che considerano il sapere mitico, in quanto essenzialmente narrativo, come una forma di pensiero più adeguata a certi ambiti dell'esperienza, senza contestare, o mettere comunque esplicitamente in questione, la validità del sapere scientifico-positivo per altri campi dell'esperienza.

Possiamo trovare esempi di questa posizione in almeno tre campi: a) nella psicoanalisi, nella quale la vita interiore tende ad essere considerata, sia nel suo funzionamento normale sia nella situazione terapeutica, come strutturata da narrazioni; o addirittura, come accade nella psicoanalisi di derivazione junghiana, come riferentesi necessariamente a certe «storie» basilari, a certi miti archetipici, che la foggiano non in quanto principi astratti, giochi di for-

ze, ecc., ma appunto in quanto *storie*, le quali non si lasciano riportare, tra l'altro, a modelli strutturali di cui sarebbero solo simboli, allegorie, o applicazioni (in questo senso, credo, Hillmann parla anche di politeismo⁶); b) nella teoria della storiografia, dove il modello della narratività appare sempre più rilevante — non solo in quanto rivela i modelli retorici su cui si costruisce la storiografia, ma soprattutto in quanto, nella pluralità di questi modelli, scopre la base per negare l'unità della storia, e per riconoscere la sua irriducibile *pluralità* — la quale, nella misura in cui non rispecchia più una realtà-norma, sempre più difficilmente si distingue dai miti; c) nella sociologia dei *mass media*: qui, all'originaria applicazione della nozione di mito ai movimenti delle masse (rivoluzionarie) proposta da Sorel si è (molto significativamente, credo) sostituita l'analisi in termini di mitologia dei contenuti e delle immagini del mondo distribuite da cinema, televisione, letteratura e arti varie di consumo.

Si possono qualificare questi vari modi di pensare al mito, in termini di applicabilità a vari campi dell'esperienza, come irrazionalismo temperato o teorie della razionalità limitata in quanto hanno in comune un presupposto che, del resto, risale fino a Platone: quello secondo cui certi campi dell'esperienza non si lasciano comprendere mediante la ra-

6 Cfr. per esempio D.L. Miller-J. Hillmann, *Il nuovo politeismo* (1981), trad. it. di M. Bonacci e P. Donfrancesco, Comunità, Milano 1983.

7 Cfr. per esempio *Timeo*, 19 d.

gione dimostrativa, o il metodo scientifico, ed esigono invece un tipo di sapere che non può qualificarsi se non come mitico.

Come ho detto all'inizio, ritengo che questi vari atteggiamenti (che non ispirano soltanto determinate posizioni nei confronti del mito, ma che tuttavia trovano in esso uno dei loro contenuti più caratteristici) nascano tutti, più o meno direttamente, dalla dissoluzione delle filosofie metafisiche della storia, senza però consumare (o: digerire) a sufficienza questa dissoluzione; e che proprio per questo presentino equivoci e contraddizioni che li rendono teoricamente insoddisfacenti. L'*arcaismo*, per cominciare dal primo, non solo non si pone il problema della storia in quanto non riesce a dar luogo a una posizione praticabile nei confronti del mondo moderno, che non sia, ma è significativo, la proposta della restaurazione, da destra, della cultura «tradizionale». Il tradizionalismo di destra che rappresenta l'unico sbocco visibile, in politica, dell'*arcaismo*, è significativo perché ne svela, estremizzandola, la debolezza teorica che consiste nel rovesciare semplicemente il mito del progresso in un mito delle origini, le quali *solo in quanto tali* sarebbero più autenticamente umane e degne di costituire o il fine di una rivoluzione politica o, almeno, il punto di riferimento per una critica della modernità.

Idealizzare come condizione perfetta il tempo delle origini è altrettanto vuoto che idealizzare il futuro come tale (come ha fatto e fa ancora l'ideale secolarizzato del progresso, dello sviluppo, ecc.).

Non solo: con le origini noi siamo in rapporto mediante il processo che ne è derivato, giù fino a noi; l'arcaismo pretende semplicemente di mettere da parte il problema costituito da tale processo, e anzi tutto questo: se dalle origini è venuta proprio la condizione di disagio, alienazione, ecc. in cui ci troviamo, perché mai risalire ad esse? Sono problemi di questo tipo, problemi di filosofia della storia, che l'arcaismo mette da parte senza averli sufficientemente discussi, mentre essi non sono affatto divenuti inattuali per il fatto che sono tramontate le metafisiche evoluzionistiche della storia.

Lo stesso si può dire del relativismo culturale. Qui, anzi, è ancora più evidente che il problema della storicità non è né posto né risolto, ma semplicemente «saltato»: il relativismo culturale non fa attenzione né (a) all'effettivo contesto in cui la tesi della pluralità irriducibile dei mondi culturali viene enunciata; né (b) all'effettiva impossibilità di isolare i mondi culturali l'uno dall'altro — e non solo, come in (a), dal nostro universo, di noi antropologi e studiosi del mito che ne facciamo la teoria. Il problema che spesso si pone agli antropologi che lavorano «sul campo» — quello del rapporto tra loro, esponenti di una cultura forte, spesso colonialista, e i loro informatori indigeni — è solo un aspetto del più ampio problema ermeneutico che il relativismo culturale non si pone. Lo studio delle culture «altre» accade già sempre in un contesto che rende impossibile, e artificiosamente falsa, la pretesa di rappresentarle come oggetti separati; esse so-

no invece interlocutori di un dialogo, che però, una volta riconosciuto, pone il problema dell'orizzonte comune in cui di fatto accade, vanificando la separatezza presupposta dal relativismo. Questo orizzonte comune è il problema della filosofia della storia, che non si può liquidare facilmente.

Infine, la teoria della razionalità limitata — cioè l'idea diffusa in varie forme secondo cui il mito in quanto sapere narrativo sarebbe un tipo di pensiero adeguato a certi campi dell'esperienza (la cultura di massa, la vita interiore, la storiografia) — lascia anch'essa da parte il problema di definire la propria collocazione storica: non si rende conto di fondarsi su una tacita accettazione della distinzione tra *Natur-* e *Geisteswissenschaften*; distinzione che è divenuta sempre più problematica e dubbia quanto più si è fatta strada la consapevolezza che anche la scienza esatta è un'impresa sociale, dunque che i metodi oggettivanti delle scienze della natura sono un momento all'interno di un contesto che, come tale, rientrerebbe a pieno titolo nel campo delle scienze storico-sociali.

In vari gradi e in forme diverse — che certo potrebbero essere indagate più ampiamente — i tre atteggiamenti correnti nella cultura odierna a proposito del mito mettono da parte troppo frettolosamente il problema della *propria* contestualizzazione storica: non dicono dove essi stessi, come posizioni teoriche, si collocano. L'arcaismo vuole tornare alle origini e al sapere mitico senza domandarsi che cosa sia il periodo «intermedio» che ci separa da quel

momento iniziale; il relativismo culturale parla di universi culturali separati e autonomi, ma non dice a quale di questi universi appartiene la teoria relativistica stessa; la razionalità limitata non ha una teoria esplicita circa la possibilità di distinguere davvero tra campi riservati al sapere mitico e campi in cui vale la razionalità scientifica. A tutti questi problemi, la metafisica della storia di tipo idealistico o positivistico dava una risposta, concependo la storia come un unico processo di *Aufklärung* e di emancipazione della ragione. Il processo di emancipazione della ragione è però andato al di là di quello che idealismo e positivismo si aspettavano: molteplici popoli e culture hanno preso la parola sulla scena del mondo, ed è divenuto impossibile credere che la storia sia un processo unitario, con una linea continua verso un *telos*. La realizzazione dell'universalità della storia ha reso impossibile la storia universale. Con ciò, anche l'idea che il corso storico potesse pensarsi come *Aufklärung*, liberazione della ragione dalle ombre del sapere mitico, ha perso la sua legittimità. La demitizzazione è stata riconosciuta essa stessa come un mito.⁸

Ma la scoperta del carattere mitico della demitizzazione legittima davvero gli atteggiamenti verso il mito che abbiamo sopra descritti?

Demitizzare la demitizzazione non significa restaurare i diritti del mito; se non altro perché tra i

8 Cfr. ancora O. Marquardt, *op. cit.*, p. 93, e l'insieme del saggio «Lob des Polytheismus».

miti a cui dobbiamo riconoscere legittimità c'è anche quello della ragione e del suo progresso. La demitizzazione, o l'idea della storia come processo di emancipazione della ragione, non è qualcosa che si possa esorcizzare tanto facilmente. Nietzsche aveva già mostrato che quando si scopre che anche il valore della verità è una credenza fondata su esigenze vitali, dunque un «errore», non si restaurano semplicemente gli errori precedenti: continuare a sognare sapendo di sognare, come dice il passo già citato della *Gaia scienza*, non equivale certo al sognare puro e semplice. Così accade con la demitizzazione: se vogliamo essere fedeli alla nostra esperienza storica, dovremo prendere atto che, una volta svelata la demitizzazione come un mito, il nostro rapporto con il mito non ritorna ingenuo, ma rimane segnato da questa esperienza. Una teoria della presenza del mito nella cultura di oggi deve ripartire da questo punto. La parola di Nietzsche nella *Gaia scienza* non è solo un paradosso filosofico, è l'espressione di un destino della nostra cultura: questo destino si può anche indicare con un altro termine, quello di *secolarizzazione*. In questa parola si esprimono i due elementi indicati dal motto della *Gaia scienza*: saper di sognare e continuare a sognare. La secolarizzazione dello spirito europeo dell'età moderna non è solo la scoperta e la demistificazione degli errori della religione, ma anche la sopravvivenza, in forme diverse e, in un certo senso, degradate, di quegli «errori». Una cultura secolarizzata non è una cultura che si è semplicemente lascia-

ta alle spalle i contenuti religiosi della tradizione, ma che continua a viverli come tracce, modelli nascosti e distorti, ma profondamente presenti.

Sono cose che si leggono chiaramente in Max Weber: il capitalismo moderno non nasce come abbandono della tradizione cristiana medievale, ma come sua applicazione «trasformata». Lo stesso senso ha la ricerca di Loewith sullo storicismo moderno: anche qui, le varie metafisiche della storia fino a Hegel, Marx, Comte non sono che «interpretazioni» della teologia della storia ebraico-cristiana, pensate al di fuori del quadro teologico originario. Non tanto in Loewith, ma certo in Weber, o anche nella opposizione comunità-società di Tönnies, il processo attraverso cui la modernità (come capitalismo industriale in Weber, come società non più fondata su legami organici in Tönnies) si distacca dalle sue matrici religiose originarie appare come una commistione inseparabile di conquista e perdita: la modernizzazione non avviene attraverso l'abbandono della tradizione, ma attraverso una sorta di interpretazione ironica di essa, una «distorsione» (Heidegger parla, in un senso non lontano da questo, di *Verwindung*⁹), che la conserva ma anche, in parte, la svuota. Penso che a questi elementi del concetto di secolarizzazione si possano accostare sia le tesi di Norbert Elias sulla storia della civiltà eu-

9 Per la nozione di *Verwindung* in Heidegger e la sua interpretazione nel senso qui accennato si veda il cap. X del mio *La fine della modernità*. Garzanti, Milano 1985.

ropea," sia quelle di Girard sul sacro come violenza e sul cristianesimo come processo di desacralizzazione." In Elias, il processo di civilizzazione moderno si sviluppa quando il potere e l'esercizio della forza si concentrano nel sovrano, nello stato assoluto e poi costituzionale. In corrispondenza di ciò, la psicologia collettiva subisce una trasformazione radicale: i singoli interiorizzano, in tutte le classi sociali, le «buone maniere» dei cortigiani che per primi avevano fatto l'esperienza della rinuncia alla forza a favore del sovrano; le passioni non sono più forti e aperte come nelle epoche passate, l'esistenza perde in vivacità e colore ma guadagna in sicurezza e formalizzazione. Anche qui, al progresso si accompagna una minore intensità dell'esperienza, una sorta di svuotamento o di diluizione. Quanto a Girard, il suo discorso riguarda la civiltà umana in generale: il cui cammino, secondo lui, va dalla nascita del sacro — che esorcizza la violenza di tutti contro tutti concentrandola sulla vittima sacrificale, ma lasciandola dunque sopravvivere come base delle istituzioni — fino alla sua demistificazione da parte dell'Antico Testamento e di Gesù: quest'ultimo mostra che il sacro è la violenza, e apre la via a una nuova storia umana che, anche contro la termi-

10 Di N. Elias cfr. specialmente *Potere e civiltà* (1937), trad. it. di G. Panzieri, Il Mulino, Bologna 1983.

11 Di R. Girard, oltre a *La violenza e il sacro* (1972), trad. it. di O. Fatca e E. Czerkl, Adelphi, Milano 1980, cfr. specialmente *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo* (1978), trad. it. di R. Damiani, Adelphi, Milano 1983.

nologia e i propositi di Girard, possiamo ben chiamare secolarizzata.

La cultura moderna europea è così legata al proprio passato religioso non solo da un rapporto di superamento ed emancipazione, ma anche, inseparabilmente, da un rapporto di conservazione-distorsione-svuotamento: il progresso ha una sorta di natura nostalgica, come classicismo e romanticismo dei secoli scorsi ci hanno insegnato. Ma il significato di questa nostalgia diviene manifesto solo con l'esperienza della demitizzazione portata fino in fondo. Quando anche la demitizzazione è svelata come mito, il mito recupera legittimità, ma solo nel quadro di una generale esperienza «indebolita» della verità. La presenza del mito nella nostra cultura attuale non esprime un movimento di alternativa o di opposizione alla modernizzazione; ne è invece un esito conseguente, il punto di arrivo, almeno fino ad ora. Il momento della demitizzazione della demitizzazione, anzi, si può considerare il vero e proprio momento di passaggio dal moderno al postmoderno. Questo passaggio avviene in Nietzsche, nella sua forma filosofica più esplicita. Dopo di lui, dopo la demitizzazione radicale, l'esperienza della verità non può semplicemente più essere la stessa di prima: non c'è più evidenza apodittica, quella in cui i pensatori dell'epoca della metafisica cercavano un *fundamentum absolutum et inconcussum*. Il soggetto postmoderno, se guarda dentro di sé alla ricerca di una certezza prima, non trova la sicurezza del *cogito* cartesiano, ma le intermittenze del

cuore proustiane, i racconti dei *media*, le *mitologie* evidenziate dalla psicoanalisi.

- È questa esperienza, moderna o anzi postmoderna, ciò che il «ritorno» del mito nella nostra cultura e nel nostro linguaggio cerca di catturare; e non certo una rinascita del mito come sapere non inquinato dalla modernizzazione e dalla razionalizzazione. Solo in questo senso, il «ritorno del mito», se e nella misura in cui si dà, sembra indicare verso un superamento dell'opposizione tra razionalismo e irrazionalismo; un superamento che però riapre il problema di una rinnovata considerazione filosofica della storia.

- Come è accaduto in tutta l'età moderna¹ è probabile che anche oggi i tratti salienti dell'esistenza, o anche, per dirlo in termini heideggeriani, il «senso dell'essere» caratteristico della nostra epoca, si annuncino in modo particolarmente evidente, e anticipatore, nella esperienza estetica. Ad essa, dunque, è necessario guardare con particolare attenzione se si vuol capire non solo che ne è dell'arte, ma più in generale che ne è dell'essere, nell'esistenza tardo-moderna.

Il problema dell'arte in una società di comunicazione generalizzata è stato affrontato in maniera determinante, e ancora oggi attuale, dal saggio di Walter Benjamin su *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, del 1936;² uno scritto a cui occorre continuamente ritornare, perché, alme-

1 Su ciò, si veda il cap. VI del mio *La fine della modernità*, Garzanti, Milano 1985.

2 È pubblicato in italiano, nella trad. di E. Filippini, da Einaudi, Torino 1966.

no pare a me, non è mai stato effettivamente assimilato e «digerito», per dir così, dalla ricerca estetica successiva. In generale, infatti, lo si è inteso come pura e semplice ricognizione sociologica delle nuove condizioni in cui opera l'arte contemporanea, utilizzandolo sia come strumento di polemica contro il mercato dell'arte sia come base teorica per la riflessione su tutti i fenomeni artistici che si collocano fuori dalle istituzioni tradizionali dell'arte (fuori dal teatro, come lo *happening*; fuori dal museo e dalla galleria, come varie forme di arte comportamentale, land art, ecc.); o invece lo si è, in fondo, liquidato come espressione di una illusione, quella che la riproducibilità tecnica potesse rappresentare una *chance* positiva per il rinnovamento dell'arte, mentre in realtà, come ha sostenuto Adorno che ha vissuto in America l'esperienza della civiltà massificata, questa è ben lontana dal realizzare le condizioni dell'utopia di Benjamin, e rappresenta invece l'appiattimento totale di ogni arte nella manipolazione del consenso da parte dei *mass media*. Queste varie letture del saggio di Benjamin sembrano però largamente insufficienti. Ciò su cui bisogna tornare a riflettere è l'intuizione centrale di tale saggio, e cioè l'idea che le nuove condizioni della produzione e della fruizione artistica che si determinano nella società dei *mass media* modificano in modo sostanziale l'essenza, il *Wesen* dell'arte (un termine che qui useremo in senso heideggeriano: non la natura eterna dell'arte, ma il suo modo di *darsi* nell'epoca attuale). Rispetto a questo mu-

tamento di essenza, né Adorno, con la sua critica radicale della riproducibilità, né le interpretazioni sociologizzanti (che vanno fino alla speranza di una riconciliazione estetica dell'esistenza, come in Marcuse) hanno davvero detto nulla di nuovo, e di adeguato alle premesse poste da Benjamin. Quando Adorno nega che l'arte possa davvero (o debba) perdere l'*aura* che isola l'opera dalla quotidianità, difende certo il potere critico dell'opera rispetto alla realtà esistente; ma adotta anche, e mantiene, la concezione dell'arte come luogo di conciliazione e di perfezione che si è espressa in tutta la tradizione metafisica occidentale, da Aristotele a Hegel. Che la conciliazione sia utopica, e stia nel dominio dell'apparenza, come Adorno sottolinea riprendendo opportunamente Kant contro Hegel, non significa però un vero mutamento di essenza, ma solo la sua collocazione in un futuro indefinito, che le conserva però il suo ruolo di ideale regolativo. È questo un punto su cui occorre riflettere, anche di fronte alle recenti riprese, soprattutto in Francia (con un certo ritardo rispetto ad altri ambiti culturali, come l'Italia), dell'estetica di Adorno ed anche del pensiero di Ernst Bloch.

Eppure, in Benjamin vi sono le premesse per avviare una riflessione sul nuovo *Wesen* dell'arte nella società tardo-industriale, superando proprio la definizione metafisica tradizionale dell'arte come luogo della conciliazione, della corrispondenza tra interno ed esterno, della catarsi.

Queste premesse possono essere adeguatamente

sviluppate partendo da una analogia a prima vista paradossale, su cui, che io sappia, non è stata ancora richiamata l'attenzione. Nello stesso anno 1936, in cui veniva scritto il saggio di Benjamin, nasceva anche un altro scritto determinante per l'estetica contemporanea, e cioè il saggio di Heidegger su *Der Ursprung des Kunstwerkes*, ora contenuto in *Holzwege*.³ È lo scritto in cui Heidegger elabora la sua centrale nozione di opera d'arte come «messa in opera della verità», che si attua nel conflitto tra i due aspetti costitutivi dell'opera: l'esposizione del mondo e la produzione della terra. Ora, l'opera così concepita esercita sull'osservatore un effetto che Heidegger definisce con il termine *Stoss* — urto, alla lettera. Nel saggio di Benjamin troviamo — sulla base di premesse del tutto diverse e, apparentemente, anche con significato differente — una teoria che attribuisce all'arte più caratteristica dell'epoca della riproducibilità tecnica — il cinema — un effetto definito proprio in termini di *shock*. La tesi che intendo proporre è: sviluppando l'analogia tra lo *Stoss* heideggeriano e lo *shock* di Benjamin è possibile cogliere i tratti essenziali della nuova «essenza» dell'arte nella società tardo-industriale, tratti che la riflessione estetica contemporanea anche più acuta e radicale — primo fra tutti Adorno — si è lasciata sfuggire.

3 M. Heidegger, «L'origine dell'opera d'arte», nel vol. *Sentieri interrotti*, (1950), trad. it. di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1969.

La riproducibilità tecnica sembra operare in senso esattamente opposto allo *shock*: nell'epoca della riproducibilità, infatti, sia la grande opera d'arte del passato, sia i nuovi prodotti nati già per i *media* riproducibili, come appunto il cinema, tendono a diventare oggetti di consumo comune, dunque anche sempre meno rilevati sullo sfondo della comunicazione intensificata; a parte questo effetto di ottundimento psicologico, che si può identificare come il «consumarsi» dei simboli troppo presto trasmessi e moltiplicati, anche sotto un altro aspetto i mezzi tecnici della riproducibilità tendono a livellare le opere, perché, per quanto siano perfezionati, finiscono per accentuare e isolare nelle opere un insieme di caratteri che sono quelli più «percepibili» dal mezzo stesso, o comunque costringono l'opera entro limiti legati alle condizioni del mezzo: Adorno ha insistito, per esempio, sul distorcimento dei tempi musicali che si produce per costringere le registrazioni entro i limiti di un disco.

Naturalmente, questo conflitto tra un «essere in sé» dell'opera ed un suo adattarsi alle esigenze del mezzo di riproduzione si coglie solo se ci si mette dal punto di vista — che è quello di Adorno — che distingue ancora un ideale «valore d'uso» dell'opera dal suo alienato e decaduto valore «di scambio» (legato alle condizioni del mercato, alle mode, ecc.). Benjamin invece, come si sa, nel saggio del 1936 aveva proprio salutato come una novità decisiva e positiva il fatto che la riproducibilità tecnica facesse sparire completamente il valore «culturale»

dell'opera a favore del suo valore «espositivo»; il che era come dire che l'opera non ha un «valore d'uso» distinto dal suo valore di scambio; o che, insomma, tutto il suo significato estetico si identifica con la storia della sua *Wirkung*, della sua fortuna, recezione, interpretazione, nella cultura e nella società (questo, detto di passata, non equivale ad assumere una posizione di puro e semplice nichilismo ermeneutico, espresso nel motto di Valéry: «mes vers ont le sens qu'on leur prête»; le singole interpretazioni non sono librate nel vuoto, sono legate, con un nesso che è storico-fattuale ma ha anche una portata normativa, a tutte le altre interpretazioni, alla globale *Wirkungsgeschichte*, o «storia degli effetti», dell'opera').

Ma il problema del rapporto tra valore culturale — o «auratico», nel senso di Benjamin — e valore espositivo dell'opera d'arte non si risolve davvero se non si seguono fino in fondo le implicanze della teoria dello *shock*. Fino a che si pensa che la fruizione dell'opera d'arte sia caratterizzata come cogliimento della perfezione della forma e come soddisfazione vissuta per questa perfezione, risulterà impossibile accettare che, come si è detto, il valore d'uso si dissolva nel valore di scambio, o che cada il valore culturale dell'opera a favore del suo valore espositivo.

4 Questo è uno dei termini centrali del dibattito ermeneutico contemporaneo; cfr. H.G. Gadamer, *Verità e metodo* (1960), trad. it. di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1983, spec. pp. 350 ss.

Nel saggio di Benjamin, l'effetto di *shock* è caratteristico del cinema, che in ciò è stato anticipato dalle poetiche dadaiste: l'opera d'arte dadaista è infatti concepita come un proiettile lanciato contro lo spettatore, contro ogni sua sicurezza, aspettativa di senso, abitudine percettiva. Il cinema è fatto anch'esso di proiettili, di proiezioni: appena un'immagine si è formata, già è sostituita da un'altra, alla quale l'occhio e la mente dello spettatore si devono riadattare. In una nota, Benjamin paragona esplicitamente le prestazioni percettive richieste allo spettatore del film con quelle necessarie ad un pedone (o, possiamo aggiungere, a un automobilista) che si muova in mezzo al traffico di una grande città moderna. «Il cinema — scrive Benjamin — è la forma d'arte che corrisponde al pericolo sempre maggiore di perdere la vita, pericolo di cui i contemporanei sono costretti a tener conto...». Sembra di leggere qui, in una forma curiosamente demitizzata e ridotta a dimensioni di vita quotidiana — il traffico e i suoi rischi — ciò che Heidegger teorizza nel suo saggio sull'*Origine dell'opera d'arte* con la nozione di *Stoss*. Anche per Heidegger, in un senso diverso ma forse profondamente vicino a quello di Benjamin, l'esperienza dello *shock* dell'arte ha da fare con la morte; non tanto o principalmente con il rischio di essere travolti da un autobus per strada, quanto con la morte come possibilità costitutiva dell'esistenza. Ciò che, nell'esperienza del-

l'arte, causa lo *Stoss*, per Heidegger, è il fatto stesso che l'opera ci sia piuttosto che non esserci.⁶ Il fatto dell'esserci, il *Daß*, come ricordano i lettori di *Essere e tempo*,⁷ è anche alla base dell'esperienza esistenziale dell'angoscia. Nel paragrafo 40 di *Essere e tempo* l'angoscia viene descritta come lo stato emotivo che l'esserci (cioè l'uomo) vive quando è posto di fronte al nudo fatto dell'essere-gettato nel mondo. Mentre le cose singole appartengono al mondo in quanto sono inserite in una rete di rimandi, di significatività (ogni cosa è riferita ad altre, come effetto, come causa, come strumento, come segno, ecc.), il mondo come tale, nel suo insieme, non ha rimandi, è insignificante; l'angoscia registra questa insignificanza, la gratuità totale del fatto che il mondo c'è. L'esperienza dell'angoscia è un'esperienza di «spaesamento» (di *Un-heimlichkeit*, di *Un-zu-Hause-sein*).⁸ L'analogia dello *Stoss* dell'arte con questa esperienza dell'angoscia si capisce se si pensa che l'opera d'arte non si lascia riportare a un ordine di significati prestabilito, almeno nel senso che non è deducibile da esso come sua conseguenza logica; e anche nel senso che non si inserisce semplicemente all'interno del mondo com'è, ma pretende di gettare su di esso una nuova luce. L'incontro con l'opera d'arte, come Heidegger lo descrive, è come

6 *Sentieri interrotti*, cit., pp. 49-50.

7 Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo* (1927), trad. it. di P. Chiodi, Utet, Torino 1969.

8 *Essere e tempo*, cit., pp. 296-97.

l'incontro con una persona che ha una sua visione del mondo con la quale la nostra deve interpretativamente confrontarsi. È anzitutto in questo senso che si deve intendere la tesi heideggeriana secondo cui l'opera d'arte *fonda* un mondo, poiché si presenta come una nuova «apertura» storico-eventuale dell'essere. Sebbene lo *Stoss* sembri descritto con termini più «positivi» dell'angoscia di *Essere e tempo*, che ha invece sempre da fare con *Stimmungen* come la paura, l'ansia, ecc., il suo significato è, per l'essenziale, lo stesso: quello di porre in stato di sospensione l'ovvietà del mondo, di suscitare una preoccupata meraviglia per il fatto, di per sé insignificante (in senso rigoroso, non rinviante a nulla; o rinviante al nulla), che il mondo c'è.

Fino a che punto questa nozione di *Stoss* ha davvero da fare, oltre alla vicinanza terminologica, con lo *shock* di cui parla Benjamin in connessione con i *media* della riproducibilità? Heidegger sembra legare lo *Stoss* dell'opera d'arte al fatto che essa è una «messa in opera della verità», cioè una nuova apertura ontologico-epocale; in questo senso, di *Stoss* si dovrebbe parlare solo in riferimento a grandi opere che si presentano come decisive nella storia di una cultura o almeno nella esperienza vissuta dei singoli: la Bibbia, i tragici greci, Dante, Shakespeare... Lo *shock* di Benjamin sembra invece qualcosa di molto più semplice e familiare, come appunto la rapida successione delle immagini nella proiezione del cinema che richiede allo spettatore una prestazione analoga a quella richiesta a un guidatore che

si muova nel traffico della città. Eppure i due concetti, quello di Heidegger e quello di Benjamin, hanno almeno un tratto in comune: l'insistenza sullo spaesamento. Nell'un caso e nell'altro l'esperienza estetica appare come un'esperienza di estraniamento, che esige un lavoro di ricomposizione e di riadattamento. Questo lavoro però non mira a una condizione finale di ricomposizione raggiunta; l'esperienza estetica è invece *diretta a mantenere in vita lo spaesamento*. Per Benjamin, dato l'esempio del cinema che egli sceglie, è fin troppo evidente che non possiamo pensare che l'esperienza del film si compia quando esso si sia ridotto a un quadro fermo. Per Heidegger, l'esperienza dello spaesamento dell'arte si contrappone a quella della familiarità dell'oggetto d'uso, nel quale l'enigmaticità del *Daß* (del «che») «dilegua nell'usabilità». Non si può supporre che Heidegger pensi a una «conclusione» dell'esperienza dello spaesamento estetico in un recupero della familiarità e dell'ovvietà, quasi che il destino dell'opera d'arte fosse di trasformarsi, alla fine, in un semplice oggetto d'uso. Lo stato dello spaesamento — sia per Heidegger sia per Benjamin — è costitutivo e non provvisorio. Questo è proprio ciò che costituisce l'elemento più radicalmente nuovo di queste posizioni estetiche nei confronti della tradizionale riflessione sul bello — e anche della sopravvivenza di questa tradizione nelle teorie estetiche del nostro secolo. Dalla dottrina aristotelica della catarsi al libero gioco delle facoltà kantiano, al bello come perfetta corrispon-

denza di interno ed esterno in Hegel, l'esperienza estetica sembra esser stata sempre descritta in termini di *Geborgenheit* — di sicurezza, di «appaesamento» o «riappaesamento».

Si può indicare l'elemento nuovo della posizione di Heidegger e di Benjamin, quello per cui essi si staccano da ogni concezione dell'esperienza estetica in termini di *Geborgenheit*, mediante la nozione di oscillazione. Questo richiede uno spostamento di accento nel modo consueto di interpretare il senso dell'estetica di Heidegger: essa risulta infatti una dottrina carica di enfasi romantica se si insiste troppo sulla funzione di «fondazione» che l'opera d'arte esercita nei confronti del mondo. Certo, in Heidegger c'è anche questa insistenza: «ciò che dura lo fondano i poeti», secondo l'affermazione di Hölderlin che egli riprende spesso; il che vuol dire che nella poesia accadono le svolte decisive del linguaggio, il quale è la «casa dell'essere», cioè il luogo in cui si delineano le coordinate fondamentali di ogni possibile esperienza del mondo.

Tuttavia, ciò che importa di più a Heidegger, e che viene in luce sia in molte pagine del saggio del 1936, sia nelle sue letture dei poeti,⁹ non è la definizione positiva del mondo che la poesia apre e fonda, bensì l'individuazione della portata di «sfondamento» che la poesia sempre, inseparabilmente, ha.

9 È finalmente disponibile una traduzione italiana, curata in modo eccellente da L. Amoroso, degli scritti di Heidegger su *La poesia di Hölderlin*, Adelphi, Milano 1988.

Fondazione e sfondamento sono il senso dei due aspetti che Heidegger indica come costitutivi dell'opera d'arte, cioè l'esposizione (*Auf-stellung*) del mondo e la produzione (*Her-stellung*) della «terra». Il mondo esposto dall'opera è il sistema di significati che essa inaugura; la terra è prodotta dall'opera in quanto è messa avanti, mostrata come il fondo oscuro, mai totalmente consumabile in enunciazioni esplicite, su cui il mondo dell'opera si radica. Se, come si è visto, lo spaesamento è l'elemento essenziale e non provvisorio dell'esperienza estetica, di questo spaesamento è responsabile molto più la terra che il mondo; solo perché il mondo di significati dispiegato nell'opera appare come radicato oscuramente (dunque non, logicamente, «fondato») nella terra, l'opera produce un effetto di spaesamento: la terra non è mondo, non è sistema di connessioni significative, è l'altro, il nulla, la generale gratuità e insignificanza. L'opera è fondazione solo in quanto produce un continuo effetto di spaesamento, mai ricomponibile in una finale *Geborgenheit*. L'opera d'arte non è mai tranquillizzante, «bella» nel senso della perfetta conciliazione di interno ed esterno, essenza ed esistenza, ecc. Può forse avere qualcosa della catarsi aristotelica, ma solo se la catarsi è intesa come esercizio di finitezza, un riconoscimento dei limiti invalicabili, terrestri, dell'esistenza umana; non come purificazione perfetta, ma come *phrónesis*. È in questo senso non tanto fondante quanto sfondante che lo *Stoss* heideggeriano può essere interpretato come analogo allo *shock* di cui

parla Benjamin. L'analogia sfugge e sembra assurda se, all'apparente insignificanza dello *shock* di Benjamin, si contrappone una visione enfatica dell'opera d'arte come inaugurazione e fondazione di mondi storico-culturali. Ma leggere in questi termini la teoria di Heidegger significa ancora interpretarla in una forma metafisica o, per dirla in termini heideggeriani, ontica: lo *Stoss* in questo caso dipenderebbe infatti dall'imponenza positiva, dalle proporzioni decisive del nuovo mondo che l'opera inaugura e fonda; interpretare e fruire l'opera significherebbe stabilirsi in questo mondo e nella sua nuova significatività. Ma risulta invece chiaro che a Heidegger, nello *Stoss* come nell'angoscia, interessa lo spaesamento rispetto a qualunque mondo — sia quello dato sia quello prospettato dall'opera in termini positivi.

«Il cinema — dice Benjamin — è la forma d'arte che corrisponde al pericolo sempre maggiore di perdere la vita...». Ma, dal contesto di tutto il suo saggio, esso è anche la forma d'arte che realizza l'essenza tardo-moderna di ogni arte, quella nella cui luce soltanto ogni esperienza estetica, anche di opere d'arte del passato, è ormai possibile. Questa esperienza non può più essere caratterizzata da alcuna *Geborgenheit*, da alcuna sicurezza e conciliazione; è invece essenzialmente precaria, legata non solo ai pericoli accidentali a cui la vita del pedone metropolitano è soggetta, ma alla stessa struttura precaria dell'esistenza in generale. Lo *shock* caratteristico delle nuove forme d'arte della riproducibilità

è solo il modo in cui di fatto si realizza, nel nostro mondo, lo *Stoss* di cui parla Heidegger, l'essenziale oscillazione e spaesamento che costituisce l'esperienza dell'arte.

Mentre però nel saggio di Benjamin si coglie facilmente un generale orientamento di valutazione positiva dell'esistenza tecnologica, giacché la fine del valore culturale e auratico dell'opera d'arte è da lui esplicitamente intesa come una *chance* positiva di liberazione dell'arte dalla superstizione, dall'alienazione, e in definitiva dalle catene della metafisica, sembra che Heidegger sia un giudice severo delle condizioni di esistenza moderne, anche e soprattutto perché la banalizzazione del linguaggio che si verifica nella società della comunicazione generalizzata distruggerebbe la stessa possibilità di esistenza dell'opera in quanto opera, appiattendola nell'insignificanza. Ma è difficile dimostrare che Heidegger sia un teorico dell'opera d'arte nel senso culturale della parola; che cioè egli veda il valore estetico dell'opera legato all'*hic et nunc* della sua presenza di forma riuscita e perfetta, di prodotto dell'artista inteso come genio creatore. Sono tutte categorie che, benché essenziali nella concezione culturale dell'opera d'arte, sono radicalmente estranee all'atteggiamento heideggeriano. per il quale l'opera è «messa in opera della verità» proprio in quanto è sempre più che arte, più che forma compiuta e perfetta o risultato di un atto creativo o di una maestria. L'opera funziona come apertura della verità perché è un «evento» (*Ereignis*) dell'essere, il quale però ha

la sua essenza di evento nell'essere travolto ed «espropriato» nel «gioco di specchi del mondo» (come Heidegger dice nel suo saggio su «La cosa»¹⁰).

Qui è tuttavia più importante approfondire l'altro problema, quello dell'atteggiamento di Heidegger nei confronti dei caratteri dell'esistenza umana nel mondo della tecnica. Chiarendo questo problema si possono trovare importanti indicazioni sul significato spaesante e «oscillatorio» dell'esperienza estetica nella tarda modernità, indicazioni che servono anche a sviluppare gli elementi impliciti nelle proposte di Benjamin. (Detto di passata, è verosimile che entrambi, Heidegger e Benjamin, attingano gli elementi per la descrizione dell'esistenza umana nella metropoli moderna da Georg Simmel¹¹). Rifacciamoci alle pagine di *Identità e differenza* e di *Saggi e discorsi*,¹² in cui Heidegger illustra la sua nozione di *Ge-Stell*. Con questo termine, che si può approssimativamente tradurre con imposizione, Heidegger caratterizza tutto l'insieme della tecnica moderna, che è in generale pensabile come uno *Stellen*, un «porre»: l'uomo pone le cose come oggetti della sua manipolazione, ma è a sua volta

10 Il saggio è contenuto nel volume *Saggi e discorsi* (1954), trad. it. di G. Vattimo, Mursia, Milano 1976.

11 Cfr. di G. Simmel il saggio «La metropoli e la vita mentale» (1903), trad. it. di F. Luciano nel vol. *Immagini dell'uomo*, a cura di Ch. Wright Mills, Comunità, Milano 1965.

12 *Identità e differenza* (1957) è tradotto in italiano da U. Ugazio in «aut aut», nr. 187-88, gennaio-aprile 1982; per *Saggi e discorsi* v. la trad. citata alla nota 10.

sempre richiesto di nuove prestazioni, in modo che il *Ge-Stell* è una specie di continua, sfrenata provocazione reciproca di uomo ed essere. Ma l'essenza della tecnica moderna così definita non è solo il supremo punto di arrivo dell'oblio metafisico dell'essere; per Heidegger, il *Ge-Stell* è anche «un primo, incalzante lampeggiare dell'*Ereignis*»,¹³ cioè dell'evento dell'essere, al di là dell'oblio metafisico di esso." Proprio nel *Ge-Stell*, cioè nella società della tecnica e della manipolazione totale, Heidegger vede anche una *chance* di oltrepassare l'oblio e l'alienazione metafisica in cui è vissuto fino ad oggi l'uomo occidentale. Il *Ge-Stell* può offrire una tale *chance* proprio perché si definisce in termini che sono quasi identici a quelli usati da Benjamin per parlare dello *shock*.

Scrive infatti Heidegger: nel *Ge-Stell*, «tutto il nostro esistere si trova dovunque provocato — ora giocando, ora impulsivamente, ora aizzato, ora sospinto — a darsi alla pianificazione e al calcolo di ogni cosa». ¹⁴ La provocazione sotto cui l'esistere dell'uomo moderno sta è analoga alla condizione del pedone metropolitano di Benjamin, per il quale l'arte non può essere che *shock*, spaesamento continuo, e in fondo esercizio di mortalità. La *chance* di

13 *Identità e differenza*, cit., p. 14.

14 Su questo concetto di oblio dell'essere proprio della metafisica, e su altri termini della filosofia heideggeriana, si possono trovare maggiori illustrazioni nella mia *Introduzione a Heidegger*, Laterza, Roma-Bari 1982'.

15 *Identità e differenza*, cit., p. 11.

oltrepassare la metafisica che offre il *Ge-Stell* è legata al fatto che, in esso, «uomo ed essere perdono le determinazioni che la metafisica ha loro attribuito»: ¹⁶ la natura non è più solo il luogo delle leggi necessarie delle «scienze positive», mentre il mondo umano — anch'esso duramente sottoposto alle tecniche di manipolazione — non è più il complementare e simmetricamente opposto regno della libertà, campo delle «scienze dello spirito». In questo rimescolio di carte, il teatro della metafisica con i suoi ruoli definitivi tramonta, e per questo può darsi una *chance* di nuovo avvento dell'essere.

La nostra terminologia estetica, i concetti di cui disponiamo per parlare di arte — sia in quanto produzione sia in quanto fruizione — e che sempre di nuovo ritornano, sotto forme diverse, nella nostra riflessione, sono adeguati a pensare l'esperienza estetica come spaesamento, oscillazione, sfondamento, *shock*? Un segno che non lo sono potrebbe vedersi nel fatto che la teoria estetica non ha ancora fatto giustizia ai *mass media* e alle possibilità che essi offrono. Sembra sempre, cioè, che si tratti di «salvare» una essenza dell'arte (creatività, originalità, fruizione della forma, conciliazione, ecc.) dalle minacce che le nuove condizioni di esistenza della civiltà di massa rappresentano non solo per l'arte, si dice, ma per la stessa essenza dell'uomo. Le condizioni della riproducibilità, in particolare, vengo-

16 Ibid., p. 13.

no considerate inconciliabili con le esigenze della creatività che pare indispensabile nell'arte, non solo perché la rapida diffusione delle comunicazioni tende a banalizzare immediatamente ogni messaggio (che del resto, per soddisfare alle esigenze dei *media*, nasce già sempre banalizzato); ma perché, soprattutto, si reagisce a questo consumo dei simboli attraverso l'invenzione di «novità» che, come quelle della moda, non possiedono la radicalità che sembra necessaria all'opera d'arte, ma si presentano come giochi superficiali. I *mass media*, in effetti, conferiscono a tutti i contenuti che diffondono un peculiare carattere di precarietà e superficialità; esso urta duramente contro i pregiudizi di un'estetica sempre ispirata, più o meno esplicitamente, all'ideale dell'opera d'arte come «monumentum aere perennius», e dell'esperienza estetica come esperienza che coinvolge profondamente e autenticamente il soggetto, creatore o spettatore. Stabilità e perennità dell'opera, profondità e autenticità dell'esperienza produttiva e fruitiva sono certo cose che non possiamo più aspettarci nell'esperienza estetica tardo-moderna, dominata dalla potenza (e impotenza) dei *media*. Contro la nostalgia per l'eternità (dell'opera) e per l'autenticità (dell'esperienza), bisogna riconoscere chiaramente che lo *shock* è tutto ciò che rimane della creatività dell'arte nell'epoca della comunicazione generalizzata. E lo *shock* è definito dai due caratteri che abbiamo individuato seguendo le indicazioni di Benjamin e di Heidegger: anzitutto, esso non è altro, fondamentalmente, che

una mobilità e ipersensibilità dei nervi e dell'intelligenza, caratteristica dell'uomo metropolitano. A questa eccitabilità e ipersensibilità corrisponde un'arte non più centrata sull'*opera* ma sull'*esperienza*, pensata però in termini di variazioni minime e continue (secondo l'esempio della percezione del cinema). Sono tutti elementi che, sebbene senza svilupparne le ultime conseguenze, l'estetica ottonevicesca ha spesso teorizzato: Heidegger li segnala per esempio, peraltro in modo polemico, nella teoria dell'arte di Nietzsche.

Il secondo carattere che costituisce lo *shock* come unico residuo della creatività nell'arte della tarda modernità è quello che Heidegger pensa sotto la nozione di *Stoss*: cioè lo spaesamento e l'oscillazione che hanno da fare con l'angoscia e l'esperienza della mortalità. Il fenomeno descritto da Benjamin come *shock*, cioè, non riguarda solo le condizioni della percezione, né è solo un fatto da affidare alla sociologia dell'arte; è invece il modo in cui si attua l'opera d'arte come conflitto tra mondo e terra. Lo *shock-Stoss* è il *Wesen*, l'essenza, dell'arte nei due sensi che questa espressione ha nella terminologia heideggeriana: è cioè il modo in cui si dà a noi, nella tarda modernità, l'esperienza estetica; ed è, anche, ciò che ci appare come essenziale per l'arte *tout court*, cioè il suo accadere come nesso di fondazione e sfondamento, nella forma dell'oscillazione e dello spaesamento; in definitiva, come esercizio di mortalità.

Si viene così a proporre una troppo sbrigativa

apologia della cultura di massa, riscattata, sembra, da tutti i caratteri alienanti così efficacemente individuati da Adorno e dalla sociologia critica? L'equivoco di questa sociologia, oggi, ci appare fondato sul fatto di non aver distinto le condizioni dell'alienazione politica proprie delle società a organizzazione totale dagli elementi di novità impliciti nelle condizioni di esistenza tardo-moderne. Il risultato di questo equivoco è stato che, spesso, la perversità della massificazione e dell'organizzazione totale è stata condannata in nome di valori umanistici la cui portata critica era legata esclusivamente al loro anacronismo; erano infatti valori ispirati a momenti precedenti di quella metafisica il cui esito, come ha visto bene Heidegger, è stato appunto l'organizzazione totale della società. Noi oggi siamo forse in grado di riconoscere che gli elementi di superficialità e precarietà dell'esperienza estetica quale si attua nella società tardo-moderna non sono necessariamente segni e manifestazioni di alienazione, legati agli aspetti disumanizzanti della massificazione.

Contrariamente a quanto a lungo — e con buone ragioni, purtroppo — ha creduto la sociologia critica, la massificazione livellante, la manipolazione del consenso, gli errori del totalitarismo *non sono* l'unico esito possibile dell'avvento della comunicazione generalizzata, dei *mass media*, della riproducibilità. Accanto alla possibilità — che deve essere decisa politicamente — di questi esiti, si apre anche una possibilità alternativa: l'avvento dei *media*, infatti, comporta anche una accentuata mobilità e su-

perficialità dell'esperienza, che contrasta con le tendenze alla generalizzazione del dominio, in quanto dà luogo a una specie di «indebolimento» della nozione stessa di realtà, con il conseguente indebolimento anche di tutta la sua coerenza. La «società dello spettacolo» di cui parlarono i situazionisti non è solo la società delle apparenze manipolate dal potere; è anche la società in cui la realtà si presenta con caratteri più molli e fluidi, e in cui l'esperienza può acquisire i tratti dell'oscillazione, dello spaesamento, del gioco.

L'ambiguità che molte teorie contemporanee considerano caratteristica dell'esperienza estetica non è una ambiguità provvisoria: non si tratta cioè, attraverso l'uso più libero e meno automatizzato del linguaggio che si dà nella poesia, di diventare — come soggetti — più padroni del linguaggio in generale. In questo caso l'ambiguità poetica è solo mezzo per produrre, alla fine, una più piena appropriazione del linguaggio da parte del soggetto; dunque, anche, si tratta di uno spaesamento strumentale, che mira a un riappaesamento conclusivo il quale resta prigioniero se non della categoria di opera, certo di quella di soggetto, che le fa da corrispettivo. L'esperienza dell'ambiguità è invece costitutiva dell'arte, come l'oscillazione e lo spaesamento; sono queste le sole vie attraverso le quali, nel mondo della comunicazione generalizzata, l'arte può configurarsi (non: ancora, ma forse: finalmente) come creatività e libertà.

Dall'utopia all'eterotopia

La più radicale trasformazione che si è verificata tra gli anni sessanta e oggi per ciò che riguarda il rapporto tra arte e vita quotidiana mi sembra si possa descrivere come un passaggio dall'*utopia* all'*eterotopia*. Gli anni sessanta (e certo, principalmente il sessantotto; ma si tratta di un movimento che culmina, soltanto, nella contestazione di quell'anno, e che è vivo fin dall'immediato dopoguerra) vedono una larga diffusione di prospettive orientate a un riscatto estetico dell'esistenza, che nega più o meno esplicitamente l'arte come momento «specializzato», come «domenica della vita» nel senso in cui ne parlava Hegel. L'utopia si presenta ovviamente nella sua forma più esplicita e radicale nel marxismo; ma ha anche una versione «borghese», che si può indicare nella ideologia del *design* che si impone largamente, per esempio, attraverso la popolarità di Dewey¹ nella filosofia e nella critica eu-

¹ Di Dewey si veda soprattutto *L'arte come esperienza* (1934), trad. it. a cura di C. Maltese, La Nuova Italia, Firenze 1966²; e sull'estetica di Dewey il bello studio di R. Barilli, *Per una estetica mondana*, Il Mulino, Bologna 1964.

ropea degli anni cinquanta. Anche Dewey, come i teorici e i critici marxisti (da Lukács ai maestri di Francoforte fino a Marcuse) ha ascendenze hegeliane. Per Dewey, l'esperienza del bello è legata alla percezione di un *fulfilment* che ha tutto da perdere ad essere separato dalla concretezza della vita quotidiana: se c'è un campo dell'arte in senso specifico, esso tuttavia allude a una più generale sensazione di armonia che ha le sue radici nell'uso degli oggetti, nello stabilimento di equilibri soddisfacenti tra individuo e ambiente. Quanto alle varie forme di marxismo, esse hanno in comune l'idea che la separatezza dell'arte e la specificità dell'esperienza estetica sono aspetti della divisione del lavoro sociale che si deve eliminare con la rivoluzione o comunque con una trasformazione della società nel senso della riappropriazione, da parte di tutti, dell'essenza intera dell'uomo. In Lukács questa prospettiva agisce principalmente a livello di metodologia critica (realismo non è puro rispecchiamento delle cose come sono, ma rappresentazione dell'epoca e dei suoi conflitti con un riferimento implicito all'emancipazione e alla riappropriazione); in Adorno la *promesse de bonheur* costitutiva dell'arte si dà soprattutto come istanza negativa e smascheramento della disarmonia dell'esistente — con la correlativa rivalutazione «rivoluzionaria» delle avanguardie

2 Di Adorno, cfr. soprattutto la *Teoria estetica* (1970), trad. it. di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1975; che sistema però anche tesi già proposte in opere precedenti di Adorno.

storiche, che il realismo lukácsiano considerava invece puri sintomi della decadenza. Questa rivalutazione delle avanguardie in chiave utopica si esplicita poi, fino alle sue conseguenze estreme, nel sogno marcusiano di una esistenza esteticamente (anche: sensibilmente e sensualmente) riscattata nella sua totalità.³ Se Adorno aveva aperto la via a una considerazione positiva, dal punto di vista marxista, delle avanguardie soprattutto in quanto rivoluzioni formali dei linguaggi delle varie arti (la dodecafonia schoenbergiana, il silenzio di Beckett...), Marcuse «sintetizza» nella sua utopia anche altri significativi aspetti dell'avanguardia, per esempio le istanze di una trasformazione generale dei rapporti tra esperienza estetica e quotidianità, fatte valere dal surrealismo e dal situazionismo. Sullo sfondo di tutto ciò stanno alcuni grandi maestri del marxismo critico — Benjamin per Adorno, Bloch per Marcuse; e personaggi come Henri Lefebvre,⁴ più esplicitamente legati all'esperienza delle avanguardie e del loro prolungarsi fino ai primi anni cinquanta, come è appunto il caso del situazionismo.

3 Di H. Marcuse, oltre al classico *Emi e civiltà* (1955), trad. it. di L. Bassi, Einaudi, Torino 1964, si vedano i saggi raccolti in *Cultura e società* (1965), trad. it. di C. Ascheri, H. Osterlow e F. Cerruti, Einaudi, Torino 1969, e *La dimensione estetica* (1977), trad. it. di F. Cannobbio-Condelli, Mondadori, Milano 1978.

4 Di Henri Lefebvre si veda soprattutto, su questi temi, la *Critique de la vie quotidienne*, Parigi 1947.

Se si guardano quegli anni dalla relativa distanza che ce ne separa oggi, appaiono attenuate anche le non piccole differenze teoriche che distinguevano, per esempio, l'ideologia del *design* (il sogno di un riscatto estetico della quotidianità attraverso l'ottimizzazione delle forme degli oggetti, dell'aspetto dell'ambiente) dall'atteggiamento rivoluzionario dei vari marxismi. Da questi punti di vista pur tra loro diversi si perseguiva sempre una unificazione complessiva di significato estetico e significato esistenziale che può indicarsi a buon diritto come utopia. Utopia era, secondo la famosa opera di Bloch del 1918,⁵ il significato delle avanguardie artistiche primonovecentesche; e queste avanguardie, mentre erano passate (storicamente è stato così, attraverso il *Bauhaus*) per molti aspetti nella ideologia del *design*, d'altra parte, attraverso un lungo cammino (dal rifiuto di Lukács a Adorno e infine a Marcuse), si erano saldate con il marxismo rivoluzionario (questa saldatura, a livello di massa, è del resto uno dei significati, o *il* significato, del '68).

Di questa grande utopia unificante — che era utopia dell'unificazione estetica dell'esperienza, e che unificava orientamenti teorici e anche politici diversi, conferendo loro un generale atteggiamento di distacco verso quella che Nietzsche ha chiamato «l'arte delle opere d'arte», a favore del *design* o a favore del riscatto rivoluzionario di tutta l'esistenza

⁵ E. Bloch, *Spirito dell'utopia* (1918 e 1923), trad. it. di F. Coppelotti e V. Bertolino, La Nuova Italia, Firenze 1980.

— oggi non sembra più restare gran che. È ormai raro, per quanto ne so, che il discorso critico sulle arti ponga ancora esplicitamente il problema del significato generale dell'arte, insieme a quello del significato e del valore dell'opera.

Quella che secondo Adorno era l'essenza dell'avanguardia, e la sua vera portata utopica, il fatto cioè di mettere in discussione la stessa essenza dell'arte con la singola opera, oggi non sembra avere più corso. Come se il «sistema dello spirito» con le sue distinzioni e specializzazioni si fosse completamente ristabilito: paradossalmente, anche un'opera come quella di Habermas, che si presenta come rivendicazione del permanente valore del programma moderno dell'emancipazione, assume come punto di riferimento non controverso la distinzione di origine kantiana degli ambiti di vari tipi di azione sociale, quello teleologico, quello regolato da norme e quello espressivo e drammaturgico — riservando in qualche modo a quest'ultimo la sfera estetica.⁶ L'agire comunicativo, che rappresenta in Habermas il momento culminante di questa tipologia, non mette realmente in discussione la distinzione degli altri tre, anzi vale come norma trascendentale che vigila affinché non si operino indebite colonizzazioni (anzitutto dei vari interessi espressi nelle tre forme di azione a danno della comunicatività; ma probabilmente anche di ciascuno dei tre tipi di agi-

6 Cfr. J. Habermas, *Teoria dell'agire comunicativo* (1981), trad. it. di P. Rinaudo, a cura di G.E. Rusconi, Il Mulino, Bologna 1986 (2 voll.).

re su ciascun altro). Non intendo comunque qui discutere specificamente la *Teoria dell'agire comunicativo* habermasiana; ma solo mostrare in essa un esempio di una certa restaurazione teorica della separatezza e specializzazione dell'estetico, che qui, secondo una tradizione di pensiero profondamente radicata nella modernità, è riportato all'espressività.

La ripresa da parte di Habermas della tripartizione kantiana della ragione è solo un sintomo della situazione generale a cui intendo riferirmi; e non è necessariamente citata come fatto «negativo», e da criticare come un regresso teorico e pratico (anche se, come spero si vedrà più avanti, non intendo nemmeno condividere la posizione di Habermas e la sua strenua difesa dell'attualità del moderno). Habermas esprime, in questo aspetto della sua teoria, la caduta dell'utopia e il ritorno a una tranquilla accettazione della separatezza dell'estetico. Tuttavia, ciò che accade nel rapporto tra arte e vita quotidiana negli anni recenti non è solo questo, o principalmente questo: la ripresa dell'esteticità kantiana da parte di Habermas, anzi, potrebbe essere citata anche come segno del fatto che la sua difesa dell'Illuminismo e della modernità implica anche una specifica sordità nei confronti di molti fenomeni che hanno da fare con la cultura «estetica» massificata, e che Habermas non «vuole» vedere e riconoscere nella loro portata. Il ritorno dell'arte nei suoi confini, dopo l'utopia degli anni sessanta, è solo un aspetto della situazione che ci interessa; e

che Habermas — per ciò che riguarda l'estetica — sembra isolare in corrispondenza di certi suoi pregiudizi teorici (cioè del suo rifiuto della post-modernità).

Perché l'utopia estetica degli anni sessanta, in qualche modo, si sta invece realizzando, in forma distorta e trasformata, sotto i nostri occhi. Se da un lato l'arte nel suo senso tradizionale, l'arte delle opere d'arte, ritorna all'ordine, nella società la sede dell'esperienza estetica si disloca: non già nel senso del *design* generalizzato e di una universale igiene sociale delle forme, né come riscatto estetico-rivoluzionario dell'esistenza nel senso di Marcuse; ma come dispiegamento della capacità del prodotto estetico — non diciamo senz'altro dell'opera d'arte — di «fare mondo», di creare comunità. Da questo punto di vista, forse, l'interpretazione più teoricamente fedele e adeguata dell'esperienza estetica come si dà negli anni recenti è quella proposta dall'ontologia ermeneutica gadameriana. Per Gadamer, come si sa, l'esperienza del bello è caratterizzata dal riconoscersi in una comunità di fruitori dello stesso tipo di oggetti belli, naturali e d'arte. Il giudizio è riflettente, secondo la terminologia di Kant, non solo perché si riferisce invece che all'oggetto allo stato del soggetto; ma perché si riferisce

7 Di H.G. Gadamer, oltre al già citato *Verità e metodo*, si vedano: *L'attualità del bello*, trad. it. di R. Dottori e L. Bottani, Marietti, Genova 1986; e *Persuasività della letteratura*, trad. it. a cura di R. Dottori, TransEuropa, Ancona 1988.

al soggetto come membro di una comunità (il che, in qualche misura, è già presente in certe pagine della *Critica del Giudizio*). L'esperienza del bello, insomma, più fondamentalmente che esperienza di una struttura che approviamo (ma poi, in base a quali criteri?), è esperienza di appartenenza a una comunità. È facile vedere come e perché una tale concezione dell'estetico si possa presentare con particolare persuasività specialmente oggi: la cultura di massa ha come moltiplicato e reso macroscopico questo aspetto dell'esteticità, evidenziandone anche la problematicità, nei confronti della quale non si può non prender posizione. Nella società in cui pensava e scriveva Kant, il consenso della comunità nella fruizione di un oggetto bello poteva ancora viverci, almeno tendenzialmente, come consenso dell'umanità in generale: è vero, per Kant, che quando godo di un oggetto bello attesto e vivo la mia appartenenza a una comunità, ma questa comunità — pur solo pensata come possibile, contingente, problematica — è la stessa comunità umana. La cultura di massa non ha affatto livellato l'esperienza estetica omologando tutto il «bello» ai valori di quella comunità — la società borghese europea — che si sentiva portatrice privilegiata dell'umano; ha invece evidenziato in modo esplosivo la molteplicità dei «belli», dando la parola a culture diverse — con la ricerca antropologica — ma anche a «sottosistemi» interni alla stessa cultura occidentale. Di fatto, la fine dell'utopia del riscatto estetico dell'esistenza mediante l'unificazione del bello con il quo-

tidiano è avvenuta parallelamente, e per gli stessi motivi, alla fine dell'utopia rivoluzionaria degli anni sessanta: a causa dell'esplosione del sistema, della impensabilità della storia come corso unitario. Quando la storia è divenuta, o tende a diventare, di fatto storia universale — poiché vi hanno preso la parola i tanti esclusi, muti, rimossi — è divenuto impossibile pensarla davvero come tale, come un corso unitario, eventualmente diretto a una emancipazione. L'utopia, anche nei suoi aspetti estetici, implicava questo quadro di riferimento della storia universale come corso unitario. E si è dissolta, anche sul piano estetico, con l'effettivo realizzarsi di una certa «universalità» nella forma della presa di parola di modelli diversi di valore e di riconoscimento. Quel che ci è accaduto, quanto all'esperienza estetica e al suo modo di rapportarsi alla vita quotidiana, non è solo il «ritorno» dell'arte nelle sue sedi canoniche moderne; ma anche, e soprattutto, il delinearsi di una esperienza estetica di massa come presa di parola da parte di molti sistemi di riconoscimento comunitario, di molteplici comunità che si manifestano, esprimono, riconoscono in modelli formali e in miti differenti. In tal modo l'essenza «moderna» dell'esperienza estetica, che Kant aveva già descritto nella *Critica del Giudizio*, si è spiegata in tutta la sua portata ma anche si è ridefinita: il bello è esperienza di comunità; ma la comunità, proprio quando si realizza come fatto «universale», subisce un processo di moltiplicazione, di pluralizzazione inarrestabile. Noi viviamo in una

società intensamente estetizzata proprio nel senso «kantiano» della parola; dove il bello, cioè, si attua come istituzione di comunità; ma in cui proprio per questa intensificazione sembra essersi dissolto l'altro aspetto della universalità kantiana, l'identificazione, almeno tendenziale ed esigenziale, della comunità estetica con la comunità umana *tout court*.

Anche nell'estetica esperiamo ciò che, con diverse modalità e carica drammatica, accade nella scienza, che era sempre sembrata (mi riferisco qui ancora al modo in cui Habermas ne parla: l'agire teleologico suppone un mondo «obiettivo», uno) il luogo del darsi del mondo come oggetto unico; esperiamo cioè che il mondo non è uno, ma molti; ciò che chiamiamo il mondo è forse solo l'ambito «residuale», e l'orizzonte regolativo (ma con quali problemi) in cui si articolano i mondi. È verosimile che l'esperienza estetica della società di massa, il vertiginoso proliferare di «bellezze» che fanno mondi, sia profondamente modificata dal fatto che anche il mondo unitario di cui la scienza credeva di poter parlare si sia rivelato una molteplicità di mondi diversi. Non è più possibile parlare di esperienza estetica come pura espressività, pura coloritura emotiva molteplice del mondo, come si faceva quando si pensava che questo mondo base fosse comunque dato, incontrabile con i metodi della scienza. Ciò lascia sicuramente aperto il problema di ridefinire l'esteticità, e forse rende impossibile «definirla» delimitandola e distinguendola: anche qui,

sembra che ci troviamo di fronte a una realizzazione imprevista, e forse «distorta»,⁸ dell'utopia.

Il dispiego dell'esperienza estetica come esperienza di comunità invece che come apprezzamento di strutture si dà, tuttavia, solo nel mondo della cultura di massa, dello storicismo diffuso, della fine dei sistemi unitari. È per questo che non si tratta di una realizzazione pura e semplice dell'utopia, ma di una sua realizzazione distorta e trasformata: l'utopia estetica si attua solo dispiegandosi come *eterotopia*. Viviamo l'esperienza del bello come riconoscimento di modelli che fanno mondo e che fanno comunità solo nel momento in cui questi mondi e queste comunità si danno esplicitamente come molteplici. In ciò, forse, si trova anche un filo conduttore normativo, capace di rispondere a quelle preoccupazioni che sottolineano che se il bello è comunque sempre solo esperienza di comunità, non avremo più nessun criterio per distinguere la comunità violenta dei nazisti che ascoltano Wagner o quella dei roccettari che si preparano eventualmente a violenze e vandalismi, dalla comunità dei *fans* di Beethoven o della *Traviata*... Nel constatare che l'universalità a cui pensava Kant si realizza per noi solo nella forma della molteplicità,

8 Questa «distorsione» è pensata in base a un termine centrale della filosofia di Heidegger, la *Verwindung*; nei confronti della metafisica, cioè dell'oblio dell'essere, il pensiero può soltanto esercitare un'opera di «distorcimento», che anche prosegue e accetta in qualche modo la tradizione; su tutto ciò, cfr. l'ultimo cap. del mio *La fine della modernità*, cit.

possiamo assumere legittimamente come criterio normativo la pluralità esplicitamente vissuta come tale. Ciò che, legittimamente e non solo nella falsa coscienza della ideologia, era per Kant l'appello alla comunità umana universale (l'aspettativa che, intorno ai valori del bello «borghese», si coagulasse il consenso di qualunque essere umano veramente degno del nome), è divenuto oggi, in condizioni diverse della storia dell'essere, l'esplicito riferimento alla molteplicità. Il riconoscimento di sé che gruppi e comunità fanno nei loro modelli di bellezza ha intrinsecamente una norma, data dal modo di accadere, dal *Wesen* dell'arte e dell'estetico nelle nostre condizioni storico-destinali; ed è che l'esperienza del riconoscimento di una comunità in un modello deve farsi in esplicito richiamo, con esplicita apertura, alla molteplicità dei modelli. Sì, questo è probabilmente come rovesciare in positivo, facendone un canone, l'atteggiamento che il Nietzsche della seconda «Inattuale»² descriveva come tipico dell'uomo ottocentesco, prodotto di una cultura storica esagerata, il quale si aggira come un turista nel giardino della storia, e come in un magazzino di maschere teatrali cerca travestimenti sempre diversi. L'esperienza estetica diventa inautentica quando, nelle condizioni attuali di pluralismo vertiginoso dei modelli, il riconoscimento che un grup-

² Cfr. F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* (seconda delle «Considerazioni inattuali»; 1874), trad. it. di S. Giannetta, in *Opere*, ed. Colli-Montinari, vol. III, 1, Adelphi, Milano 1972.

po opera di se stesso nei propri modelli si vive e si presenta ancora nella forma della identificazione della comunità con l'umanità stessa; cioè presenta il bello, e la comunità determinata che lo riconosce, come un valore assoluto. La «verità» possibile dell'esperienza estetica tardo-moderna è probabilmente il «collezionismo», la mobilità delle mode, il museo anche; e alla fine, lo stesso mercato, come luogo di circolazione di oggetti che hanno demitizzato il riferimento al valore d'uso e sono puri valori di scambio: non necessariamente solo di scambio monetario, ma di scambio simbolico, sono *status symbols*, tessere di riconoscimento di gruppi. Non sarebbe forse azzardato ipotizzare che molti discorsi teorici dell'estetica filosofica e della critica delle arti si spieghino oggi come sforzi di far valere, nonostante tutto, ancora dei criteri «strutturali» nella considerazione delle opere d'arte. Ma non tutte le teorie si muovono in questo senso esorcizzatorio e di fuga regressiva: a partire da Dilthey, le cui tesi si ritrovano in Ricoeur e prima ancora in Heidegger, la capacità dell'opera d'arte di «fare mondo» è pensata sempre al plurale — dunque non in senso utopico ma in senso eterotopico: è proprio nel saggio su *L'origine dell'opera d'arte*, del 1936, che Heidegger non parla più *del* mondo, come in *Essere e tempo*, ma di *un* mondo (e dunque implicitamente di molti mondi). E Dilthey¹⁰ vede già il senso pro-

10 Si vedano, di Dilthey, gli scritti raccolti in italiano in *Critica della ragione storica*, a cura di P. Rossi, Einaudi, Torino 1954.

fondo dell'esperienza estetica (e della stessa esperienza storiografica) nella sua capacità di farci vivere, nella dimensione immaginaria, altre possibilità di esistenza, dilatando in questo modo i confini di quella specifica possibilità che, nella quotidianità, realizziamo. Basterà, con Heidegger, uscire dall'orizzonte ancora fondamentalmente scientifico in cui si muove Dilthey, per vedere il senso dell'esperienza estetica nell'aprire *un mondo* o *mondi*, che non sono «solo» immaginari, ma che costituiscono l'essere stesso, sono accadimenti d'essere.

Questa lettura teorica, solo abbozzata, della trasformazione dell'esperienza estetica degli ultimi vent'anni può concludersi, sebbene provvisoriamente, con l'esplicitazione di due implicazioni già contenute in quanto si è detto sopra: il passaggio dall'utopia all'eterotopia comporta come suo aspetto più appariscente la liberazione dell'ornamento e, come suo significato ontologico, l'alleggerimento dell'essere.

La liberazione dell'ornamento, meglio ancora: la scoperta del carattere di ornamento dell'estetico, dell'essenza ornamentale del bello, è il senso stesso dell'eterotopia dell'esperienza estetica. Il bello non è il luogo di manifestazione di una verità che in esso trovi espressione sensibile, provvisoria, anticipatoria, educativa, come ha voluto spesso l'estetica metafisica della tradizione. La bellezza è ornamento nel senso che il suo significato esistenziale, l'interesse a cui risponde, è la dilatazione del mondo della vita in un processo di rimandi ad altri possibili

mondi di vita, che non sono però solo immaginari o marginali o complementari al mondo reale; ma compongono, costituiscono, nel loro gioco reciproco e come loro residuo, il cosiddetto mondo reale. L'essenza ornamentale della cultura della società di massa, la effimerità dei suoi prodotti, l'eclettismo che la domina, l'impossibilità di riconoscervi una qualche essenzialità — che fa spesso parlare di *Kitsch* per questa cultura — corrisponde invece pienamente al *Wesen* dell'estetico nella tarda modernità. Non è cioè in base a un ritorno a valutazioni «strutturali», centrate sull'oggetto bello, che si può assumere un atteggiamento selettivo nei confronti di questa cultura. *Kitsch*, se esiste, non è ciò che non risponde a criteri formali rigorosi e si dà nell'inautenticità della mancanza di uno stile forte. *Kitsch* è invece solo ciò che, nell'epoca dell'ornamento plurale, pretende ancora di valere come monumento più perenne del bronzo, rivendica ancora la stabilità, definitività, perfezione della forma «classica» dell'arte. Non è esagerato dire che né l'estetica teorica, né la critica sembrano oggi preparate a orientarsi selettivamente nel mondo dell'estetico tardo-moderno *juxta propria principia*, cioè fuori dal riferimento perdurante, e irrimediabilmente ideologico, alla struttura dell'oggetto. Si potrà discutere se e fino a che punto questa insufficienza dell'estetica e della critica si dia davvero. Ma se, come a me pare, essa è un fatto, dipende probabilmente anche dal mancato riconoscimento della seconda «implicazione» del passaggio dall'utopia al-

l'eterotopia come carattere dell'esperienza estetica; di quelle conseguenze, cioè, che si situano al livello ontologico. Di qui deriva la straordinaria importanza della «ontologia» di Heidegger per il nostro pensiero: solo essa sembra capace di aprirci autenticamente all'esperienza della tarda modernità senza un permanente, sottinteso riferimento a canoni e principi metafisici. Ciò è visibile, nel caso dell'estetica, proprio nella sostanziale incapacità che questa rivela di considerare come *chance* destinale, e non solo come pervertimento di valori ed essenze autentiche, l'esperienza estetica della cultura di massa. Lo sforzo compiuto da Benjamin con il saggio su *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* era diretto in questo senso, ma probabilmente era troppo legato a una concezione dialettica della realtà per riuscire. Heidegger, invece, criticando l'identificazione metafisica dell'essere con l'oggetto, con la stabilità strutturale del «dato», delegittima in modo radicale la nostalgia per la forma classica, per la valutazione fondata sulla struttura. Solo se l'essere non ha da essere pensato come fondamento e stabilità di strutture eterne, ma si dà invece come evento, con tutte le implicazioni che ciò comporta — anzitutto un indebolimento di base, per cui, come anche Heidegger dice, l'essere *non è*, ma *accade* — solo a queste condizioni l'esperienza estetica come eterotopia, moltiplicazione dell'ornamento, s-fondamento del mondo sia nel senso della sua collocazione su uno sfondo, sia nel senso di una sua complessiva de-autorizzazione, acquista un signifi-

cato e può diventare il tema di una riflessione teorica radicale. Senza questo riferimento ontologico, cercar di leggere come una vocazione e un «destino» le trasformazioni dell'esperienza estetica degli ultimi due decenni (come quelle delle epoche precedenti, del resto) appare solo una civetteria storicistica, un cedimento alla moda, la debolezza di chi vuole a tutti i costi stare al passo con i tempi. Ma i tempi, si sa, hanno un passo e rivelano una direzione solo se sono letti, interpretati. La scommessa con l'eterotopia, per chiamarla così, può non essere solo frivolezza se collega l'esperienza estetica trasformata della società di massa con l'appello heideggeriano a un'esperienza non (più) metafisica dell'essere. Solo se in qualche modo, seguendo Heidegger, ci aspettiamo che l'essere sia appunto ciò che non è, che dilegua, che si afferma nella sua differenza in quanto non è presenza, stabilità, struttura; solo così possiamo — forse — trovare una via in mezzo all'esplosione del carattere ornamentale ed eterotopico dell'estetico di oggi.

I limiti della derealizzazione

Viviamo quello che si potrebbe chiamare un momento di svolta nella considerazione filosofica e critica del mondo dei mass media. Nei decenni recenti, la diffusione dell'ermeneutica nell'ambito filosofico e i grandi progressi della tecnologia delle comunicazioni sul piano pratico, della cultura diffusa e della società, hanno dato luogo all'imporsi di un (sia pur relativo) «ottimismo mediatico», di cui penso sia utile ripercorrere le ragioni proprio quando, per una serie di motivi che cercherò brevemente di analizzare, sta divenendo problematico o per lo meno si sta appannando.

A partire dalla fine degli anni Settanta – anche se è difficile fissare limiti cronologici precisi – ci era parso di poter uscire finalmente dalla *Stimmung* caratterizzata dal pessimismo della Scuola di Francoforte nei confronti della società della comunicazione massificata. Le tesi apocalittiche di Horkheimer e Adorno avevano perso vigore per un insieme di motivi: anzitutto, l'erosione dell'umanismo che le condizionava (e che è stato critica-

to anche da Habermas, sotto il nome di individualismo), provocata dall'imporsi dello strutturalismo come orientamento culturale egemonico negli anni Settanta. Il successo dello strutturalismo (con il motto emblematico di Lévi-Strauss: bisogna studiare gli uomini come si studiano le formiche...) era anche legato alla fine degli ultimi imperi coloniali (in Francia, era da poco finita la guerra d'Algeria; e c'era il conflitto del Vietnam...): l'umanismo si era svelato, o comunque era generalmente considerato, come complice delle posizioni eurocentriche e ciò aveva reso impraticabili le grandi filosofie della storia di origine ottocentesca: non solo l'idealismo hegeliano, ma anche il positivismo e il marxismo.

Umanismo significava anche una certa concezione della *Bildung* fondata sulla autotrasparenza della coscienza, sull'ideale di un soggetto capace di emanciparsi in quanto si riappropriava di se stesso e si liberava dei veli ideologici conquistando una visione «oggettiva» del mondo e della storia. Era questo soggetto, orientato all'ideale di una piena appropriazione della verità, quello che risultava minacciato dalla forza demoniaca dei mass media come Adorno li concepiva. Ma proprio questo ideale dell'autotrasparenza del soggetto come scopo dell'emancipazione era stato dissolto dalla critica dell'ideologia, dall'antropologia strutturale, dalla stessa diffusione della psicoanalisi in una versione sempre meno idealistica. Parallelamente all'erosione dell'ideale umanistico della *Bil-*

dung, anche il carattere demoniaco dei media sembrava smentito dall'effettivo sviluppo delle tecnologie comunicative. Adorno, quando parlava dei mass media, aveva sempre avuto in mente la propaganda nazista e il dottor Goebbels: la voce del «grande fratello» che parla alle masse e impone loro, quasi in uno stato ipnotico, opinioni, comportamenti, consenso. Ma il mondo mediatico che intanto si andava delineando negli anni Settanta di questo secolo si configurava come una Babele piuttosto che come una totalità dipendente da un unico centro. Il modello in base a cui pensare questa Babele non poteva più essere quello meccanico, dove un motore centrale determina i movimenti di tutti gli ingranaggi periferici. La filosofia e la sociologia critica hanno dovuto prender atto della trasformazione della tecnologia dalla fase meccanica alla fase elettronica o informatica. Anche senza spingerci troppo in terreni che per ora confinano con la *science fiction*, non è difficile vedere che la transizione dall'egemonia, o centralità, della tecnologia meccanica a quella della tecnologia elettronica porta con sé l'emergere del modello della «rete» al posto di quello dell'ingranaggio mosso da un unico centro. La pubblicità, da cui dipende la sorte degli spettacoli televisivi e il loro diverso peso negli orari della programmazione e nella distribuzione delle risorse finanziarie, non può fare a meno di un riferimento all'audience; la quale, per quanto manipolata e manipolabile, rappresenta tuttavia sempre un interlocutore non to-

talmente prevedibile e condizionabile. Non solo: le possibilità di divenire soggetti attivi nel «mercato» mediatico, per esempio creando stazioni radio e, ormai, anche stazioni televisive indipendenti, non sono più soltanto privilegio di pochi – dipendono semmai più da decisioni politiche e legislative che non da stretti fattori economici. E le reti di comunicazione che si servono dei computer sono già una realtà interattiva molto diffusa e dagli sviluppi per ora imprevedibili.

Finora, almeno, l'ottimismo mediatico, l'aspettativa non irragionevole che lo sviluppo della tecnologia elettronica e della cultura che essa rende possibile potessero smentire le previsioni fosche della Scuola di Francoforte e aprire nuove vie di emancipazione è stata in certa misura condivisa anche nella filosofia. Da un tale ottimismo, per esempio, dipende gran parte delle teorizzazioni del post-moderno (ovviamente, tranne quelle che, come mi pare il caso di Jameson, ne hanno dato una rappresentazione condizionata da presupposti ancora adorniani...). Ma persino la teoria dell'agire comunicativo di Habermas ha potuto nascere, probabilmente, solo nel clima di questa trasformazione; almeno nella misura in cui prende come ideale possibile, e non solo come *telos* utopico di significato esclusivamente «regolativo», una comunicazione sociale non distorta (che, per Adorno, non appariva assolutamente possibile in un mondo mediatizzato come il nostro). Ancora più stretta mi sembra la relazione di questo ottimismo

mediatico – penso si possa chiamare così – con la vasta popolarità dell'ermeneutica nella nostra cultura (la vera e propria *koiné* ermeneutica degli anni Settanta-Ottanta). Nell'ermeneutica, come si sa, scompare anche la diffidenza che si trova ancora in Habermas, e che è una credità adorniana, per la comunicazione e per il suo costante rischio di distorsione e di manipolazione. Il fatto è che l'ermeneutica non si lascia più dominare dall'ideale della trasparenza, giacché non crede più, come invece crede ancora Habermas, alla possibilità e necessità di una conoscenza «oggettiva» in vista dell'emancipazione. Mentre Habermas è, attraverso Adorno, l'erede dell'ideale (ancora oggettivistico, ancora metafisico) di autotrasparenza hegeliano e marxiano, l'ermeneutica è invece l'erede di Nietzsche: per essa, non si tratta di emanciparsi dalle interpretazioni, ma di emancipare le interpretazioni dal dominio e dalle pretese di una verità «vera», la quale richiederebbe di affidarsi a scienziati, gerarchie religiose, comitati centrali politici o ad altre categorie di intelligenze «non distorte», con tutti i rischi che questo comporta per la libertà. Il mondo della comunicazione mediatica può apparire perciò, e di fatto è apparso, ai teorici dell'ermeneutica, come il mondo della libertà delle interpretazioni. Anche la conversazione che, secondo il noto slogan di Richard Rorty, bisogna che «proseguia», difficilmente si potrebbe distinguere dalla Babele di messaggi che i media continuamente ci inviano...

Ma forse si deve guardare a questa Babele con occhi che, se anche hanno messo da parte le pretese di assolutezza di stampo hegeliano, non vogliono rinunciare però all'eredità di un'altra filosofia che pure è profondamente legata al nome di Nietzsche e alla tradizione ermeneutica, quella dell'esistenzialismo. Se, per esempio, vogliamo cercare un criterio che distingua l'idea della conversazione di Rorty dalla pura e semplice chiacchiera della pubblicità televisiva, dovremo probabilmente riconoscere che per lui è essenziale che ciò che si propone nella conversazione sia una «ri-descrizione» originale del mondo, caratterizzata da qualcosa di simile a ciò che gli esistenzialisti hanno chiamato autenticità. Su un criterio del genere, con tutta la vaghezza che esso comporta, anche un classico dell'ermeneutica come Gadamer sarebbe d'accordo: è vero che nel dialogo con l'altro tutto ciò che egli dice va preso sul serio, e non «ridotto» o «smascherato» da un preteso punto di vista superiore, più vero, eccetera, (come in fondo si finisce per dover pensare in una prospettiva habermasiana); tuttavia anche per Gadamer si può distinguere tra un dialogo autentico e un dialogo che tale non è (come, secondo lui, lo stesso dialogo psicoanalitico, dove quel che il paziente, o analizzante, dice è ricevuto dal terapeuta solo come sintomo...). Sia in Gadamer sia in Rorty, ciò che caratterizza il dialogo e la conversazione come autentici non è la capacità di dire una verità oggettivamente adeguata, non distorta, ma l'atteggiamen-

to degli interlocutori: che propongono interpretazioni o «ridescrizioni» originali, proprie (*eigen* e *eigentlich*, secondo un nesso etimologico che ha molto peso, come si sa, in *Sein und Zeit* e in genere nella filosofia heideggeriana...). Ma, come mostra appunto la sorte che la nozione di autenticità ha avuto nelle opere del «secondo Heidegger» – dove di autenticità non si parla più, e tutta la famiglia di termini che hanno da fare con il «proprio», lo *eigen*, si raccoglie intorno alla nozione di *Ereignis*, evento, accadimento – sembra che l'elemento nietzschiano che vive nell'ermeneutica (l'idea di una liberazione delle interpretazioni, e non di una liberazione da esse...) si ribelli contro questa riduzione dell'interpretazione all'autenticità e al proprio. È questo, probabilmente, uno dei sensi che ha per l'ermeneutica l'insistenza di Derrida sulla decostruzione, la dispersione, l'abbandono di ogni privilegio del «proprio».

Il fatto è che l'ermeneutica, se vuole davvero essere una filosofia del dialogo inteso come momento non riducibile a puro strumento, provvisorio e in fondo inessenziale, per la scoperta di una verità oggettiva (a cui corrisponde l'ideale monologico di un soggetto perfettamente trasparente) non può che seguire fino in fondo la deriva «derealizzante» intravista da Nietzsche. Solo a questa condizione l'ermeneutica si può presentare come la filosofia della società della comunicazione generalizzata; e questa è, del resto, la sua sola possibilità di argomentarsi come teoria in qualche modo «vera». Co-

me ho cercato di chiarire altrove, dato che la tesi che «non ci sono fatti, solo interpretazioni» è ovviamente essa stessa una interpretazione (si contraddirebbe se si presentasse come la descrizione oggettiva di un fatto), la sua sola possibilità di rivendicare una validità, di farsi preferire ragionevolmente ad altre teorie, consiste nel presentarsi come risposta dialogicamente «adeguata» a un appello, come modo di reagire «a tono» a un evento o a una catena di eventi, che si identificano con lo stesso sviluppo della società moderna come società della comunicazione. Sebbene questa tesi possa qui esser presentata solo in modo molto sommario, propongo di intenderla, nel presente contesto, nei termini seguenti: l'ermeneutica non può essere una filosofia metafisica che afferma la struttura «eternamente» interpretativa dell'essere e della realtà; può solo presentarsi come la filosofia che cor-risponde alla situazione del mondo della comunicazione generalizzata. È infatti in questo mondo che diventa ragionevole pensare che «non ci sono fatti, solo interpretazioni». Se in situazioni storiche diverse, in cui la rappresentazione della realtà era monopolio di una o due istituzioni (la Chiesa, l'Impero; nella modernità: la scienza sperimentale...), si poteva e si doveva essere «realisti», oggi la sempre più visibile e vertiginosa pluralità delle agenzie interpretative ha portato con sé una consapevolezza acuta e diffusa (non solo presso gli «intellettuali») del carattere interpretativo della stessa nozione di realtà e di verità. Che il mondo

sia un «gioco di interpretazioni» e niente di più lo sappiamo più o meno esplicitamente tutti. È questo che qui chiamo derealizzazione. Tutto ciò stabilisce una specie di profonda solidarietà tra posizioni filosofiche come l'ermeneutica, ma anche il neopragmatismo e la stessa teoria dell'agire comunicativo (almeno entro i limiti che ho detto) e la società dei media. Se, come io credo, non si può rinunciare all'ermeneutica e alle nuove possibilità che essa apre al pensiero e alla stessa ricerca dell'emancipazione (il nuovo evento dell'essere a cui pensava oscuramente Heidegger, e prima di lui Nietzsche) bisognerà mantenersi in qualche modo fedeli al mondo mediatico; riconoscendo appunto che l'oltrepassamento della metafisica a cui la filosofia, dopo Heidegger, aspira, si dà solo nelle nuove condizioni di esistenza che sono determinate dalle tecnologie comunicative.

Ma la svolta di cui ho parlato all'inizio non è quella che ci ha condotti dalla demonizzazione dei media che caratterizzava la teoria critica francofortese all'ottimismo mediatico in base al quale si sviluppa la *koiné* ermeneutica degli anni Settanta-Ottanta e posizioni più o meno connesse, come il neopragmatismo di Rorty o persino, per certi aspetti, le posizioni di Habermas. La svolta è quella che, almeno mi pare, sta maturando oggi sotto i nostri occhi, e che invece sembra ispirata dall'esigenza di trovare comunque un limite alla derealizzazione.

Ciò che chiamiamo derealizzazione, e di cui cer-

chiamo i limiti è quell'insieme di fenomeni che si chiama anche «estetizzazione». L'estetizzazione generale dell'esistenza – dalla pubblicità alla prevalenza dello status symbol sull'uso, all'informazione «confezionata» eccetera – è solo il punto di arrivo di un processo, che coincide con la modernità stessa, nel quale proprio ciò che è accaduto nell'ambito dell'esperienza estetica ha anticipato, o almeno rappresentato, in modi emblematici trasformazioni che si sarebbero verificate al livello più generale della vita sociale. Per parlare di derealizzazione e dei suoi limiti, dunque, si deve riferirsi all'esperienza estetica per due buoni motivi. Primo: è l'arte che, nella modernità, condensa, rappresenta, anticipa, (non solo nei suoi contenuti, ma nel suo stesso modo di essere sociale) le trasformazioni che stanno avvenendo o stanno per avvenire nell'insieme della cultura collettiva; secondo: questa funzione emblematica dell'arte (che si può veder confermata dalla centralità che assume la figura dell'artista nella cultura moderna, per esempio dopo Vasari) si spiega da ultimo con il fatto che le trasformazioni che in essa si annunciano culminano nella estetizzazione e derealizzazione che caratterizzano la nostra esistenza tardo-moderna o post-moderna.

Per analizzare il senso dell'estetizzazione, bisogna però ricordare che Adorno ha avuto il torto di non capire che gli aspetti di dissonanza e di disarmonia dell'arte di avanguardia non sono solo, come pensava lui, modi di alludere «via negationis»

alla conciliazione piena, classica, che, sebbene irraggiungibile, rimane ai suoi occhi il solo possibile ideale dell'arte. Su questo, ha ragione Benjamin quando teorizza che lo shock è un elemento costitutivo dell'esperienza estetica, almeno nella sola forma che essa può avere per noi; e ha ragione Heidegger, per il quale l'opera d'arte è «messa in opera della verità» perché è portatrice di un conflitto mai risolto tra «mondo» e «terra». L'estetizzazione generale dell'esistenza che caratterizza le società industriali avanzate non si riduce a stendere su tutta l'esperienza il colore rosa delle commedie a lieto fine, come se derealizzazione volesse dire che la «realtà» è stata sostituita da un mondo di forme ideali dotate della rotondità e limpidezza delle opere classiche.

Se dunque la derealizzazione che avviene nel mondo della comunicazione massificata va analizzata come estetizzazione, si dovrà tener presente che l'esperienza estetica della tarda modernità ha i caratteri dello shock e del conflitto. Se non vogliamo ritornare alla metafisica oggettivistica non potremo opporci alla derealizzazione in nome di un recupero della realtà perduta (un'impresa che avrebbe tutti i caratteri di nevrosi che Nietzsche attribuisce al nichilismo reattivo; e di cui si ha un esempio nei fondamentalismi e fanatismi di vario tipo che percorrono le nostre società); ma dovremo piuttosto cercare di cogliere l'estetizzazione nei suoi aspetti di conflitto, e riconoscere in essa gli elementi di attrito che costituiscono punti di

resistenza e possibili criteri di distinzione e di giudizio. Non è vero che nel mondo delle interpretazioni liberate da ogni fondamento realistico, «tutto va», secondo il motto di Feyerabend che ricorda fin troppo la canzonetta con cui gli animali di Zarathustra, nell'opera di Nietzsche, fraintendono e banalizzano la terribile dottrina dell'eterno ritorno. Ma se non «tutto va», perché?

Se torniamo al filo conduttore dell'estetizzazione, e ci domandiamo che cosa, in essa, non ci piace e ci suona falso, la risposta su cui credo si dovrebbe convenire è che essa tende a immobilizzare l'esperienza estetica nel suo senso classico e «metafisico», in quella compiutezza ideale che ne faceva un mondo di «pura» fantasia, il quale non può sussistere se non come opposto a una «realtà». Nella estetizzazione generalizzata del mondo mediatico sentiamo la dercalizzazione come una perdita solo perché in esso scompaiono le distinzioni, la drammaticità delle scelte, la contrapposizione tra affermazione e negazione, la possibilità di impegnarsi in un giudizio. Ma questo accade solo perché, in un senso abbastanza comprensibile, l'estetizzazione di cui si parla tanto non è completa: l'esteticità massificata che copre come un grande velo rosato il mondo delle merci, delle informazioni addomesticate, della «réclame dell'esistente» come diceva Adorno, è ancora modellata sulla rotondità conciliata che contraddistingue la bellezza classica nell'estetica di Hegel. Con la differenza che Hegel, con qualche buona ragione, vedeva

questa quieta perfezione della forma come un momento irrimediabilmente «superato» della vita dello spirito; mentre l'esteticità del mondo mediatico la impone come punto d'arrivo definitivo.

Se, come credo si debba fare, riconosciamo che ciò che è accaduto di significativo nelle arti tra Otto e Novecento è l'affermazione del carattere conflittuale dell'esperienza estetica, perché l'estetizzazione generalizzata del mondo mediatico non accoglie questa conflittualità, e continua a modellarsi su una concezione «classica» dell'esteticità? Perché, insomma, nel cinema e nelle arti più popolari, c'è poca avanguardia e trionfa invece il lieto fine? Non credo che il trionfo del lieto fine – che è sempre stato l'obiettivo polemico prediletto dei teorici dell'avanguardia – sia smentito nelle arti di massa di oggi dall'ondata di violenza che invade gli schermi del cinema e della televisione. Si tratta pur sempre di spettacoli di tipo «gastronomico», che per lo più non danno luogo ad alcuna esperienza davvero conflittuale nello spettatore; anzi proprio i loro tratti estremi ne dimostrano il carattere di «innocuo» intrattenimento.

Ciò che sto cercando di argomentare è che, nell'estetizzazione diffusa, quello che ci colpisce negativamente e ci fa sentire il bisogno di un «limite della derealizzazione» è l'assenza di ogni conflittualità; e che questa assenza ha una spiegazione, che complessivamente possiamo riassumere sotto il termine di «esigenze del mercato». È la preoccupazione di servire al mercato (delle merci vere e

proprie; ma anche, per esempio, del consenso politico, nel caso della propaganda), ciò che impedisce ai mass media di accogliere in tutta la sua portata, e con la sua conflittualità, l'esperienza estetica come si è di fatto configurata nelle arti del nostro secolo. Ma il mercato, con le sue leggi, è una istanza assolutamente realistica. Di conseguenza, il titolo di questo saggio andrebbe anche inteso nel senso seguente: la derealizzazione che è resa possibile dalle nuove tecnologie della comunicazione incontra un limite in quell'agente «realistico» che è il mercato; l'insoddisfazione che proviamo di fronte al mondo delle immagini dei mass media non manifesta perciò, probabilmente, un bisogno di trovare limiti alla derealizzazione, ma scontento per il fatto che questa derealizzazione non viene lasciata attuarsi liberamente, perché si oppongono ad essa limiti ancora realistici come il mercato e le «leggi» dell'economia. Quando ci poniamo il problema di trovare dei limiti alla derealizzazione, cerchiamo solo un principio per discriminare ciò che va e ciò che non va nel mondo dei media; ma questo principio, scopriamo alla fine, può essere solo quello di liberare la derealizzazione dai residui ostacoli «realistici» che il mercato le impone. (Uso qui il termine mercato per indicare tutta la sfera dell'economia nella sua pretesa di valere come principio di sicuro riferimento alla realtà. So bene che anche il mercato, in molti sensi, è una creazione artificiale...). Insomma: ciò che non va nel mondo della «irrealtà» mediatica non è la per-

dita del riferimento al reale, ma il fatto che, in essa, il reale si fa ancora troppo, e indebitamente, valere. E tutto questo ci diventa evidente, ripeto, se riflettiamo sul perché l'estetizzazione prodotta dai media nella nostra società sia stata incapace di accettare tutte le implicazioni conflittuali dell'esperienza estetica così come essa si è delineata nelle arti del nostro secolo.

Chi ha familiarità con l'opera di Adorno, a cui ho già fatto ripetute allusioni, riconoscerà in queste tesi una specie di «adornismo» riveduto. Molto profondamente riveduto, mi pare. Anche qui si parte dalla constatazione del fatto che la dissonanza che caratterizza l'arte d'avanguardia non è recepita dalla cultura di massa. Anche qui si considera l'arte di massa come sede di una falsa conciliazione. Ma non in nome di una conciliazione più autentica e «vera», che bisognerebbe rivendicare proprio con il silenzio di Beckett o le dissonanze di Schönberg. Adorno resta un pensatore profondamente «realista» e metafisico. Noi ci muoviamo nella direzione di una liberazione della interpretazione dalle pretese, che non possono non essere false, della «realtà».

Più che Adorno, sarebbe qui il caso di evocar Herbert Marcuse: troppo completamente dimenticato negli ultimi anni, dopo la popolarità che aveva goduto nella cultura giovanile degli anni Sessanta. L'ideale di emancipazione di Marcuse – in base a una rilettura molto originale di Hegel, Marx, e prima ancora, di Schiller – è molto vicino

a quello che, qui, io credo di poter legare invece all'eredità di Heidegger e di Nietzsche. L'idea di derealizzazione è affine a quella di riscatto estetico dell'esistenza che Marcuse perseguiva, con la sola differenza che qui, nella nozione di esteticità, si accentua di più il carattere necessariamente conflittuale dell'esperienza estetica. L'emancipazione a cui si pensa dal punto di vista «nichilistico» nel quale mi pongo, è il mondo del conflitto delle interpretazioni, e non il mondo conciliato dei «figli dei fiori» dei rivoluzionari californiani del 1968.

Da Marcuse, comunque, possiamo prendere l'idea che oggi, il mondo sarebbe tecnologicamente in condizione di assicurare un'esistenza caratterizzata più in termini di fruizione qualitativa che in termini di produzione quantitativa; e che se ciò non avviene è perché si impone ancora una specie di «repressione addizionale», una residuale intrusione del principio di realtà, che, nel senso ampio che diamo qui a questa espressione, si può identificare con le leggi del mercato.

Si può trarre, da ciò che si è detto fin qui, un insieme di criteri per giudicare ciò che va e ciò che non va nel mondo estetizzato dei mass media? Riconosciamo che gran parte del lavoro è ancora da fare. Ma almeno un principio generale si è chiarito, credo. Non si tratta di contrapporre all'artificiosità e all'irrealtà del mondo mediatico un richiamo di tipo realistico – né nel senso di restaurare la pretesa esperienza «diretta» del mondo; né nel senso, più sofisticato ma sostanzialmente iden-

tico, di idealizzare una autenticità della comunicazione in termini «esistenzialistici» (originalità del messaggio, coinvolgimento profondo di chi lo trasmette, ecc.), o in termini di trasparenza non distorta – la quale finirebbe per potersi definire solo come «oggettiva». Ciò che occorre fare, invece, è assumere la derealizzazione come unico possibile filo conduttore, e riconoscere che ciò che le impedisce di funzionare in senso davvero emancipativo è il persistere di «limiti» di tipo realistico; per esempio la prevalenza dell'economia sull'estetica nei mass media. Se l'economia, come (falsa) istanza realistica può ancora prevalere sull'estetica, è perché accade qui un fenomeno analogo a ciò che accade nella ondata di fondamentalismi di ogni tipo che si è scatenata di recente nel mondo: una sorta di reazione di agorafobia, una nostalgia per il ritorno a orizzonti limitati ma certi, come quelli della famiglia, della comunità locale, dell'etnia, della setta religiosa. Nel caso della comunicazione massificata, il fondamentalismo si esprime appunto con le posizioni realistiche che ho indicato sopra: richiamo all'oggettività, all'autenticità, alla trasparenza. Invece, almeno dal punto di vista che ho descritto qui, il vero criterio valutativo, il «limite» critico della derealizzazione ma del tutto interno a essa, è appunto la radicalità con cui essa viene condotta alle sue conseguenze. Se c'è un esito «positivo» – emancipativo, liberante, desiderabile – del processo di derealizzazione inaugurato dalla nascita della società dei mass media, questo non

può essere che la liberazione della pluralità delle interpretazioni e l'estetizzazione tendenzialmente totale dell'esperienza umana del mondo.

Questo ideale è tutt'altro che una accettazione del mondo com'è. Si ricorderà che abbiamo qui preso le mosse dal disagio che si prova davanti al fatto che, in apparenza, l'ottimismo mediatico che è succeduto al rifiuto della società di massa ispirato alla scuola di Francoforte sembra rinunciare a ogni criterio di giudizio. Ora, il *telos* della «estetizzazione illimitata» che qui ci sembra di aver individuato non dà affatto luogo a una posizione passiva o neutrale. Ha un significato emancipativo, nella cultura di massa costruita e distribuita dai media, ciò che procede verso una sempre più completa riduzione del dominio «realistico» dell'economia. È in fondo il sogno stesso che si delineava nell'opera di Marx: non considerare più le leggi economiche come leggi «naturali», costruire una società non più fondata sulla lotta per la sopravvivenza. È per questo che il nome di Marcuse sembra un riferimento obbligato in conclusione di queste riflessioni. La sola differenza, forse, che ci separa da Marcuse è che il suo ideale emancipativo era ancora troppo legato a una concezione «classica» dell'esperienza estetica, mirava alla restaurazione di una specie di soggetto «naturale», reso bensì possibile dalla tecnologia moderna, ma non sostanzialmente modificato da essa. Noi siamo probabilmente in condizione di attribuire all'estetizzazione un significato meno «rousseauia-

no», più avventuroso e, nello stesso tempo, più conforme alle concrete trasformazioni storiche nelle quali siamo coinvolti.

Ma resta anche per noi valida l'intuizione di Marcuse, che si può del resto considerare una eredità di Nietzsche: oggi l'umanità deve innalzarsi al livello delle sue possibilità tecnologiche, immaginare un ideale di uomo che tenga conto e utilizzi fino in fondo queste possibilità. Che, per noi come per Marcuse e per Nietzsche stesso, consistono in una radicale estetizzazione dell'esistenza, a cui si oppongono resistenze residuali, nostalgie realistiche, bisogni nevrotici di orizzonti rassicuranti e disciplinanti. Rispetto al sogno di Marcuse, l'atteggiamento che qui si propone è anche più concretamente a portata di mano, nel senso che lo stesso mondo delle tecniche oggi rivela la tendenza all'estetizzazione. Non c'è solo il fatto che la produzione di merci ormai da un paio di secoli deve creare artificialmente i bisogni da soddisfare, che dunque hanno sempre meno un ancoraggio realistico nella natura umana; ma, soprattutto, oggi molte tecnologie nate in vista di scopi, in generale, «economici», o di utilità, vengono fatte servire, e non solo marginalmente, a scopi «ludici», di soddisfazione estetica. È il caso delle tecniche della realtà virtuale, sorte molto spesso in funzione di esigenze militari o paramilitari (addestramento di piloti o di astronauti, per esempio), che sempre più massicciamente si trasformano in elementi dell'industria del divertimento. Ma molto più in generale, va

considerato con attenzione il fatto che il mondo tardoindustriale sembra poter salvare i suoi standard di vita solo orientandosi verso la produzione di beni «estetici» – capaci di soddisfare bisogni qualitativi, e in generale indotti, non-naturali – invece che al mondo della quantità. D'altra parte, anche se questo è un terreno assai difficile e complesso, lo sviluppo dell'economia finanziaria su scala mondiale, l'instaurarsi di un mercato dove ciò che si compra e si vende sono sempre meno merci concrete e sempre più «titoli», nomi, *futures* (come dice una parola un po' misteriosa che si legge nei bollettini di borsa), sembra indicare una irresistibile tendenza della stessa economia a trasferirsi sul piano della immaginazione, liberandosi da ogni legame realistico: si pensi a che effetti disastrosi potrebbe avere oggi una decisione «realistica» delle grandi banche mondiali di chiedere la restituzione dei capitali ai loro debitori del terzo mondo; non è un caso che, contro ogni principio realistico, esse continuino a erogare prestiti ai debitori perché questi possano pagare anche solo gli interessi sui debiti contratti.

Questi sono soltanto esempi di come si può cercare di argomentare la ragionevolezza della tesi della estetizzazione illimitata come *telos* emancipativo concretamente perseguibile nella società tardo-moderna. Un *telos* che appare qui meno astratto e utopico di come appariva in Marcuse. Anche se c'è ancora molto lavoro per farlo diventare un effettivo criterio di azione, sul piano socia-

le e politico. La filosofia non può certo adempiere da sola a questo compito; può però aiutare a prepararne le basi nella cultura di oggi, introducendo l'idea che la derealizzazione non è una perdita a cui reagire con la nevrosi di un lutto insuperabile, ma un evento di cui cogliere tutte le chances di emancipazione.

Indice

Nota alla terza edizione	3
Postmoderno: una società trasparente?	5
Scienze umane e società della comunicazione	21
Il mito ritrovato	42
L'arte dell'oscillazione	63
Dall'utopia all'eterotopia	84
I limiti della derealizzazione	101